فکشن کلامیہ
مشتاق صدف

پیشِ نظر کتاب ہمارے واٹس ایپ گروپ کے سکالرز کی طلب پہ سافٹ میں تبدیل کی گئی ہے۔ مصنفِ کتاب کے لیے نیک خواہشات کے ساتھ سافٹ بنانے والوں کے حق میں دعائے خیر کی استدعا ہے۔

زیرِ نظر کتاب فیس بک گروپ ''کتب خانہ'' میں بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے۔
گروپ کا لنک ملاحظہ کیجیے :

https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share

میر ظہیر عباس روستمانی

03072128068

مشتاق صدف ایک اچھے اور معتبر شاعر ہیں۔ انہوں نے مشاہیر شعراء وادبا سے انٹرویوز کے ساتھ عمدہ تنقیدی مضامین بھی تحریر کیے ہیں۔ فکشن کے مختلف موضوعات پر ان کی تحریریں بھی شائع ہوتی رہی ہیں۔ فکشن کلامیہ انہی مختلف مضامین کا مجموعہ ہے۔ مصنف نے اپنے مقدمہ فکشن کلامیہ میں فکشن کے نئے مکالمات پر سیر حاصل بحث کی ہے۔ اس کتاب میں کرشن چندر، قرۃ العین حیدر، سہیل عظیم آبادی، سعادت حسن منٹو، غیاث احمد گدی جیسے بڑے اور نمائندہ فکشن نگاروں کی نگارشات کا مدلل محاکمہ کیا گیا ہے۔ علاوہ ازیں اس میں حسین الحق، پیغام آفاقی، مشرف عالم ذوقی، ترنم ریاض، مشایاد، شفق، عبدالصمد، سید محمد اشرف، شموئل احمد، طارق چھتاری، غضنفر، آشا پربھات، بلراج بخشی، اسلم جمشید پوری، سراج عظیم وغیرہ کی فکشن تخلیقات پر گہری تنقیدی نظر ڈالی گئی ہے۔ مشتاق صدف نے گوپی چند نارنگ کی ایک اہم کتاب فکشن شعریات: تشکیل وتنقید کو بھی اپنے مطالعے کا موضوع بنایا ہے اور بڑی ہی چابکدستی سے اس کتاب کے مباحث کو کھنگالا ہے۔ انہوں نے شکیل الرحمان کی کتاب منٹوشناسی پر بھی منٹو کا کہانی کار شکیل الرحمان کے عنوان سے شرح وبسط کے ساتھ گفتگو کی ہے۔ مشتاق صدف نے جن کہانیوں اور ناولوں کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے اندر فکشن کی تعبیر وتفہیم کے لیے ایک سلجھا ہوا اور بالیدہ نقاد موجود ہے۔ اس کتاب میں انتظار حسین پر ایک تاثراتی تحریر کے ساتھ وہ آراء بھی موجود ہیں جو انہوں نے بعض فکشن کی کتابوں پر گاہے گاہے دی ہیں۔ میں امید کرتا ہوں کہ اس کتاب کی خوب خوب پذیرائی ہوگی۔

پروفیسر کوثر مظہری

فکشن کلامیہ

مشتاق صدف

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی

''یہ کتاب قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی کے مالی تعاون سے شائع کی گئی ہے۔
شائع شدہ مواد سے اردو کونسل کا متفق ہونا ضروری نہیں۔''

Fiction Kalamia

By: Mushtaque Sadaf
Assistant Professor
Center for Professional Development of Urdu Teachers
(Urdu Academy)
Aligarh Muslim University, Aligarh-202002 (UP) INDIA
Mob.:+91-9891471765,Email: mushtaque_sadaf@yahoo.co.in

Ist Edition: 2022 ISBN 978-93-93785-49-7
Price: 140/-

نام کتاب : فکشن کلامیہ
مصنف وناشر : مشتاق صدف
سن اشاعت : ۲۰۲۲ء صفحات : ۲۲۴
تعداد : ۵۰۰ قیمت : ۱۴۰ روپے
کمپوزنگ : عبدالقوی سرورق : شرف عالم
زیر اہتمام : احسان فاؤنڈیشن انڈیا (رجسٹرڈ)، نئی دہلی
مطبع : روشان پرنٹرس، دہلی-6

ملنے کے پتے

- ایجوکیشنل بک ہاؤس، شمشاد مارکیٹ، علی گڑھ
- بک امپوریم، سبزی باغ، پٹنہ، بہار
- مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، اردو بازار، دہلی

EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE
H.o. D1/16, Ansari Road, Darya Ganj, New Delhi-110002 (INDIA)
B.o. 3191,Vakil Street, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6 (INDIA)
Ph: 45678203, 45678286, 23216162, Mob. 9210346778
E-mail: info@ephbooks.com,ephindia@gmail.com
website: www.ephbooks.com

انتساب

برادرِ مکرم

انیس بھیّا

کے نام

جن کی بے پناہ شفقت و محبت اور جذبۂ ایثار نے

میری زندگی میں روشنی بھر دی

اور جنھوں نے اپنی زندگی کے سفر میں

سود و زیاں اور بے سر و سامانی کی کبھی پروا نہیں کی

یہ سفر وہ ہے کہ رکنے کا مقام اس میں نہیں

میں جو تھک جاؤں تو پرچھائیں کو چلتا دیکھوں

- شہریار

فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُوْنَ

(سورہ اعراف، آیت نمبر 176)

(سو آپ اس حال کو بیان کر دیجیے، شاید وہ لوگ کچھ سوچیں)

فہرست

فکشن کلامیہ

تجزیے اور محاکمے

فکری و فنی رویے

تنقیدی مطالعات

مختصر تاثرات

تقریظ

مشتاق صدف کی فکشن فہمی

مشتاق صدف اپنے انداز کے اچھے شاعر ہیں، لیکن فکشن پڑھتے پڑھتے فکشن کے بارے میں فکشن تنقید کی فہم کو بھی جلا ملتی رہی اور پھر علی گڑھ کا ستھرا ادبی مذاق۔ آپس میں گفتگو ہوتی ہے تو ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے کتابیں ایک دوسرے سے بھڑ گئی ہیں۔ دہلی کو خیر باد کہنے کے بعد مشتاق صدف نے جب علی گڑھ کے گہوارۂ ادب کی طرف کوچ کیا تو ان کی ادبی رغبتوں نے بھی ایک نیا موڑ لیا اور وہ تنقید کے کوچہ گردوں میں شامل ہو گئے۔ یہاں تک تو ٹھیک ہی تھا کیونکہ تنقید کا بازار گرم ہے۔ جب کسی دور میں تنقید کی بہتات ہونے لگے تو سمجھ لیجیے تخلیق کے برے دن آ گئے ہیں۔ تخلیق کار کے لیے تھوڑا سا علم، ایک ذہنِ موزوں اور شعری ذوق ہی کافی وشافی ہے۔ لیکن تنقید تو غریب کی جورو سب کی بھابی کے مصداق خوب خوب پھل پھول رہی ہے۔ تنقید کے لیے جس قسم کی ادبی فہم ناگزیر کہلاتی ہے وہ بسیط علم و مطالعے کے بغیر اندراز امکان نہیں ہوتی۔ نقاد کو نہ صرف بین العلومی ہونا چاہیے بلکہ اس کے لیے ایک سے زیادہ زبانوں کے ادب سے واقفیت بھی ضروری ہے۔

مشتاق صدف کی 'فکشن کلامیہ' کے مشمولات ہی پر ایک نظر ڈالیں تو آپ کو اندازہ ہو جائے گا کہ وہ فکشن کے قاری ہی نہیں، فکشن کے ساتھ بسر بھی کرتے ہیں۔ ان مضامین میں موضوعات و مسائل کے تنوع کے ساتھ ان کے متعدد پہلوؤں کو بھی مرکزِ نظر رکھا ہے۔

مشتاق صدف نے نظریاتی بحث سے گریز کرتے ہوئے متن کے راست غائر مطالعے کو اپنا منصب بنایا ہے۔صدف کی ترجیح تنقید بر تنقید کے عمل پر، کے بجائے متنی قرأت کے عمل پر ہوتی ہے۔ان کی نظر قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کے فکشن کی طرف ہوتی ہے تو ان کے قریبی پیش رو کرشن چندر اور طارق چھتاری جیسے پس رو کو بھی نہیں بھولتے۔صدف نے سید محمد اشرف کے ناول 'آخری سواریاں' اور شیموئل احمد کے 'مہاماری' کے تجزیے میں ناول کے متن ہی کو مرکوز نظر رکھا، بیانیہ کے نئے مباحث کے اطلاق میں بھی انھوں نے جلد بازی نہیں کی ہے۔منٹو، غیاث احمد گدی، اور سہیل عظیم آبادی میں کوئی نقطۂ اشتراک نہیں ہے۔اور اسی نکتے کو صدف نے بھی ملحوظ رکھا ہے۔ترنم ریاض اور مشرف عالم ذوقی کے افسانوں کے تجزیوں میں بھی معروضیت کا دامن ہاتھ سے نہیں جانے دیا۔صدف نے عموماً اسمائے صفات کے استعمال میں بھی توازن کو راہ دی ہے۔تقابل کے اس عمومی عمل سے بھی بچ کر چلے ہیں جس کا اہتمام ایک کو دوسرے پر بلند و پست کے دعوے پر ہوتا ہے۔صدف نے 'گوپی چند نارنگ فکشن شعریات: تشکیل وتنقید' کے عنوان سے بھی ایک مضمون کی گنجائش نکالی ہے۔ماضی سے وابستہ دیرینہ یادوں کے نام اس تحریر کو معنون کیا جا سکتا ہے۔صدف کا اندازِ بیان تحسینی ہے بلکہ یہی انداز ان کے تمام مقالات میں یکساں صورت میں واقع ہوا ہے۔نقاد کی اپنی پسند کی بھی کم اہمیت نہیں ہے۔ضروری نہیں کہ آپ اپنے مزاج کے خلاف نفی ہی کو بنیاد بنائیں۔صدف کے اثباتی رویے سے ان کے مزاج کو بھی بہ آسانی سمجھا جا سکتا ہے۔ان کی تحریر میں استقلالی واعتماد کی رمق میں بھی ان کے مزاج کا خاص دخل ہے۔

صدف کے سامنے میدانِ عمل کھلا ہوا ہے۔ابھی انھیں ایک لمبا سفر طے کرنا ہے۔ان کی یہ کتاب محض ایک سنگِ میل ہے،جس کا میں خیر مقدم کرتا ہوں۔

3/جنوری، 2022 — عتیق اللہ

فکشن کلامیہ

(بطور مقدمہ)

'فکشن کلامیہ' میرے تنقیدی مضامین کا مجموعہ ہے۔ مختلف اوقات میں تحریر شدہ ان مضامین کی کتابی شکل میں اشاعت کا جواز اردو فکشن کے پس ساختیاتی مطالعات اور پس ساختیاتی فکشن تنقید کے امتیازات کی لکیروں کو روشن کرنا ہے۔ فکشن اجتماعی شعور اور اجتماعی بصیرت کے اظہار کا ایک اہم ذریعہ رہا ہے۔ انسانی سروکار سے آگہی کے لیے کہانیوں کی ساخت کے تجزیے اساسی حیثیت رکھتے ہیں۔ فکشن صرف زاویہ نگاہ اور تہذیبی مظاہر کا بیان ہی نہیں بلکہ زبان کے خودنگر کردار کے تخلیقی اظہار سے ایک مربوط رشتہ کا نام بھی ہے۔ فکشن تنقید کا مرکزی حوالہ علم بیانیات اس لیے ہے کہ کسی بھی فن پارہ کے مختلف عناصر، موضوعات کی رنگارنگی اور آفاقی اصولوں کو خاطرنشان آسانی سے کیا جا سکے۔ علم بیانیات کا بنیادی سروکار متن کو نشان زد کرنے والی اسلوبیاتی شناخت سے عبارت ہے۔ فکشن میں راوی سے زیادہ اہمیت تجربات کی بھٹی میں تپ کر کندن بن کر نکلنے والے شخص کو حاصل ہے۔ کہانی کس نے لکھی یہ زیادہ اہم نہیں بلکہ کس نے دیکھی یہ اہم بات ہے۔ اب فکشن میں راوی کا نتیجا اہم نہیں بلکہ واقعہ کو اپنی آنکھوں سے دیکھنے والا فرد زیادہ اہم ہو گیا ہے۔

گزشتہ کئی دہائیوں سے ادبی تخلیق میں نظریات کی آمیزش نظر آتی ہے۔ زبان کا خودنگر کردار اصرار کے ساتھ سامنے آیا ہے۔ تخلیقی زبان کی حاکمیت کا سوال بھی بہت اہم ہے۔ بیانیہ کا سکہ کس طرح چل پڑا ہے نیز یہ کس طرح تہذیبی فکر و شعور کو Subvert کرتا ہے، یہ

اور کچھ اس طرح کے دوسرے سوالات کا جواب فکشن ہی فراہم کرتا ہے۔ فکشن تنقید میں نظری مباحث اور اطلاقی جہات کو اجاگر کرنے کا ارتقائی عمل ہنوز جاری و ساری ہے۔ فکشن کے رد تشکیلی مطالعہ میں نت نئے اضافے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ معاصر عہد میں اردو فکشن میں تانیثی حسیت کا اظہار بڑی شدومد سے کیا جارہا ہے۔ اس کے بہت سے امتیازات روشنی میں آئے ہیں۔ تہذیبی وثقافتی ڈسکورس بھی پوری قوت کے ساتھ نمودار ہوا ہے۔ فرد کی آواز اور مختلف آوازوں کی قوت میں بنیادی امتیاز کیا ہے۔ آوازوں کے تفاعل کا معنیاتی نظام کتنا محکم ہے، کے ساتھ قرأت کے بدلتے تناظر کی سرفرازی بھی فکشن کا ایک اہم پہلو ہے۔ ان تمام پہلوؤں کی جستجو وقت کا تقاضا ہے۔

میری کتاب میں شامل یہ تنقیدی تحریریں اسی تلاش وجستجو کا نتیجہ ہیں۔ فیصلہ صادر کرنا اور جانب دارانہ اظہار کسی بھی تخلیق کے معنیاتی ڈسکورس کے وضاحتی عمل کو نقصان پہنچاتا ہے۔ اسی طرح مشفقانہ طریقۂ کار بھی فکشن تنقید کی روح کو متاثر کرتا ہے، لیکن لاشعوری عمل میں کسی بھی تخلیق کی بصیرت افروزی اگر سامنے آتی ہے تو وہ گناہ کے زمرے سے باہر کی چیز سمجھی جانی چاہیے۔ ہمارے بعض مضامین میں یہ لاشعوری عمل دیکھنے کو مل جائے گا۔ یہ محض اتفاق ہے۔ ہر تخلیق کی استدلالی قوت سے گفتگو کی جانی چاہیے۔ پدرانہ اور مربیانہ فکشن تنقید سے دوری ضروری ہے۔ میری یہ تحریریں بارش کے بعد صاف اور شفاف نظر آنے والے آکاش کی مانند ہیں۔ اگر کوئی اسے گردآلود کہے تو مجھے اعتراض بھی نہیں کیونکہ ادب میں مثبت اختلافات سے تخلیق وتنقید کی نئی گزرگاہیں وجود میں آتی ہیں۔

فکشن میں مختلف آوازوں کی اہمیت اس وقت زیادہ ہے جب مصنف ان آوازوں کی آزادیٔ اظہار پر اصرار کرتا ہے۔ کسی بھی کردار کا آزادانہ نکتہ سامنے آئے اور وہ کسی مرکزیت کا شکار نہ ہو اور اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کرے تو فکشن کا یہ محاورہ مستند ہوسکتا ہے کہ اکیسویں صدی فکشن کی صدی ہے یعنی مکالماتی اور کلامیاتی انداز بیان اور فکری رویہ آج کے فکشن کی شناخت ہونی چاہیے۔ منٹو نے اس کا بہترین نمونہ پیش کیا ہے۔ جہاں تک متن کے مطالعات کی بات ہے وہ ہمیشہ لامرکز ہوتا ہے۔ اس میں مختلف جہتیں رواں ہوتی ہیں

جو گزشتہ متن کے معروف مفروضہ کو رد بھی کرتی ہیں اور Subvert بھی۔

افسانہ کا آئرنی اسٹرکچر بھی بہت پُرقوت ہوتا ہے۔ یہ تمثیلی قرات سے بہت زیادہ طاقتور ہوتا ہے۔ کہانیوں میں آئرنی کے خلاقانہ اظہار کی تلاش بھی کی جانی چاہیے۔ نیز معروضی تجزیاتی نظر کو ملحوظ خاطر رکھا جانا چاہیے جو تنقید کا تقاضہ بھی ہے۔ فکشن کی Close Reading سے ہی معنی کی تہیں کھلتی ہیں۔ فکشن میں اساطیری تفاعل اور پلاٹ کی بُنت میں آرکی ٹائپ کی خاطر خواہ نشاندہی کرنے والے نقادوں میں گوپی چند نارنگ اس لیے معتبر سمجھے جاتے ہیں کہ انھوں نے بڑی معروضیت کے ساتھ تخلیق کاروں کے فنی امتیازات کو سامنے لایا ہے۔ فکشن میں اساطیری روایت کی وضاحت آسان کام نہیں لیکن انھوں نے بڑی دلسوزی سے آرکی ٹائپ کی عصری معنویت سے اسے جوڑا ہے۔ انسان کی فتح یابی سے ناکامی اور ناکامی سے فتح یابی کا سفر ایک حقیقت پسندانہ بیانیہ سے بھی اجاگر ہوسکتا ہے اور مکالماتی فن اظہار کے توسط سے بھی سامنے آسکتا ہے۔ مثبت بات یہ ہونی چاہیے کہ اس سے عصری معنویت کا ربط گہرا ہے۔

عصر حاضر میں کچھ بھی ٹھیک نہیں ہے۔ پوری دنیا میں تشدد، فرقہ واریت، نسلی امتیازات، ذات پات کا بھید بھاؤ، ہندو مسلم تصادم، خودمختاری، خوداختیاری، علاقائیت و مقامیت کی عصبیت، غیرمحفوظ آئینی حقوق، لسانی تشدد، مسجد-مندر تنازعات وغیرہ جیسے مسائل بکھرے پڑے ہیں۔ پوری انسانیت خطرے میں نظر آتی ہے، لیکن یہ بھی سچ ہے کہ ہمارے تخلیق کار بھی کسی نہ کسی صورت میں بیدار دکھائی دیتے ہیں۔ ان کے یہاں رجائیت بھی ہے اور قنوطیت بھی مگر ان کی قنوطیت بامقصد ہے۔ معدودے چند کو چھوڑ کر تخلیق کار عام طور پر امن کا جویا ہوتا ہے۔ سماج میں قائم بالادستی اور استحصالی نظام کو دفن کرنا ہوگا۔ آج کا تخلیق کار ان تمام مسائل کو خوب سمجھتا ہے اور وہ اس کا اظہار بھی کر رہا ہے۔ اسے کسی ازم سے کوئی سروکار نہیں ہے۔ آج عصری حسیت پر زیادہ فوکس ہے۔ تمام مسائل کے خارجی اور داخلی عوامل سے ہمارا تخلیق کار پوری طرح واقف ہے، اس لیے وہ اپنے فکری وفنی اور لفظی اسلحوں سے جنگ لڑ رہا ہے۔ نئے فکشن کے اس امتیاز کو سمجھنے کی ضرورت ہے۔

آج ناول اور افسانے کے تقابلی منصب پر بحث نہیں ہوتی۔ یہ بحث بہت قدیم ہو چکی ہے۔ بلکہ عصر حاضر میں بڑی سنجیدگی سے افسانے بھی لکھے جا رہے ہیں اور ناول بھی۔ کسی زمانے میں اختصار کو عیب اور طوالت کو گناہ سمجھا جاتا تھا لیکن آج اس نوع کی تمام لکیریں مٹ چکی ہیں۔ اب فقط فکشن کی بات ہو رہی ہے۔ افسانے اور ناول پر گفتگو ہوتی ہے۔ مختلف کرداروں کی مختلف آوازوں کی آزادی پر بحث ہوتی ہے۔ لامرکزیت کو ہم نے طاقت دی ہے۔ ہم سب زندگی کی رنگارنگی اور بوقلمونی کے معترف ہیں۔ زندگی سے مایوسی اور زندگی کی بے معنویت ہمارے ایجنڈے کا حصہ نہیں ہونا چاہیے۔ ہم ایک غیر معمولی متحرک زندگی گزارنے کو ترجیح دیتے ہیں۔ ذاتی کرب اور نراجیت کے وجودی افکار کو اب تخلیقی کار بھاؤ نہیں دیتا۔ وہ مختلف حادثات و سانحات کا سامنا کرتا ہے۔ غم والم کا پہاڑ ٹوٹ پڑتا ہے لیکن اب وہ اسے فطری عوامل سمجھ کر سروں سے گزرنے دیتا ہے، ان سے متاثر ہو کر وہ اپنے ذہن کی ساخت کو کبھی تبدیل ہونے نہیں دیتا۔ آج کا تخلیق کار پوری فعالیت اور مضبوطی کے ساتھ کھڑا دکھائی دیتا ہے۔

زیر نظر کتاب 'فکشن کلامیہ' میں شامل میرے نئے پرانے مضامین مختلف مواقع پر لکھے گئے مختلف نوعیت کے ہیں جو گاہے گاہے رسائل و جرائد میں شائع بھی ہوتے رہے ہیں۔ یوں تو یہ تحریریں مختلف تناظر میں لکھی گئی ہیں لیکن اب یہ کتابی شکل میں آنے کے بعد فکشن کلامیہ کو ایک نیا تناظر دے سکیں گی' اس کا میں دعویٰ تو نہیں کرتا لیکن اپنی تحریروں کی اہمیت پر اصرار ضرور کروں گا۔ فکشن پر میرا مطالعہ وسیع نہیں ہے پھر بھی فکشن کو اظہار فسوں کے لباس سے آراستہ کرنے کی یہ ایک کوشش ناتمام ہے۔ یہ تحریریں مزید مطالعے کے لیے ہمیں اکساتی ہیں اور مہمیز بھی کرتی ہیں۔ اس کتاب کی یہ ایک ایسی خوبی ہے جو ہماری تشنگی کو تیز کر دیتی ہے۔ ہماری فکر کو اوراجالتی ہے۔ اپنے محدود مطالعہ کی روشنی میں جو کچھ بھی میں نے سوچا اور نتیجہ اخذ کیا، اسے لفظوں کا پیراہن عطا کر دیا ہے۔ میری یہ شکستہ بستہ تحریریں اب آپ کے سامنے ہیں۔ فکشن کے تعلق سے میں گوپی چند نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی، ممتاز شیریں، وارث علوی، وہاب اشرفی، قاضی افضال حسین، مہدی جعفر، نظام صدیقی، عتیق اللہ،

ابوالکلام قاسمی، انیس اشفاق، شافع قدوائی، شمیم طارق، ناصر عباس نیر، کوثر مظہری، مولا بخش، حقانی القاسمی وغیرہ کی تنقیدی تحریروں سے مستفید ہوتا رہا ہوں۔ یہ سب معتبر نام ہیں، ان سب کی روشن تحریروں سے مجھے بہت کچھ سیکھنے اور سمجھنے کا موقع ملا ہے۔

پروفیسر عتیق اللہ اور پروفیسر کوثر مظہری کا شکریہ لفظوں میں ادا نہیں کر سکتا، جنھوں نے میری اس کتاب پر اپنی بیش قیمتی آراء سے نوازا۔ میں صمیم قلب سے پروفیسر سید محمد ہاشم (ڈائریکٹر اردو اکادمی، اے ایم یو)، ڈاکٹر راحت ابرار (سابق ڈائریکٹر اردو اکادمی، اے ایم یو)، پروفیسر محمد علی جوہر (صدر شعبۂ اردو، اے ایم یو)، ڈاکٹر زبیر شاداب اور ڈاکٹر رفیع الدین کا شکریہ ادا کرتا ہوں، جن کی عنایتوں اور محبتوں سے مجھے حوصلہ ملتا ہے۔

میں اپنے دوست قاری محمد توحید عزیز الحسینی، عزیزی تنویر احمد، عزیزی محمد حذیفہ اور عزیزی عبدالقوی کا شکرگزار ہوں جنھوں نے اس کتاب کی اشاعت کے لیے میرا تعاون کیا۔ میں اپنی اہلیہ شمع کا یہاں ذکر ضروری سمجھتا ہوں جن کی محبت و رفاقت سے کوئی بھی مشکل کام آسان ہو جاتا ہے۔ آخر میں اپنے تمام بہی خواہوں اور دوستوں کا شکریہ ادا کرتا ہوں جن کی حوصلہ افزائی سے میرا قلم رواں دواں ہے۔

مشتاق صدف
اسسٹنٹ پروفیسر
اردو اساتذہ کی ماہرانہ صلاحیت کے فروغ کا مرکز
(اردو اکادمی)
علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، انڈیا

۱۰ر جنوری ۲۰۲۲ء

فکشن تعبیرات

- کرشن چندر: نئی تبدیلیوں کا نقیب
- قرۃ العین حیدر: مشترکہ تہذیب اور رواداری کے آئینے میں
- انتظار حسین: اردو فکشن کا ایک روشن استعارہ
- منشایاد: ایک وسیع النظر افسانہ نگار
- طارق چھتاری کا افسانہ متن: تعبیری جہات

کرشن چندر: نئی تبدیلیوں کا نقیب

فکشن کی دنیا میں کرشن چندر ایک تجربہ پسند تخلیق کار کی حیثیت سے جانے جاتے ہیں۔ ان کے ناولوں اور خصوصاً کہانیوں میں نت نئے تجربات دیکھنے کو ملتے ہیں۔ صنفی آزادی ہونے کے سبب مختصر افسانہ میں ہیئت اور اسلوب کے نئے تجربات کی پوری گنجائش ہوتی ہے۔ اس گنجائش کو کرشن چندر نے محسوس کیا اور نئے انداز کی نئی نئی کہانیاں لکھیں۔ بلکہ انھوں نے 1969ء میں افسانے کے ہیئتی امکانات پر کھل کر اپنی رائے کا اظہار کیا نیز افسانوی ہیئت میں تبدیلی پر بھی زور دیا۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''پرانی ہیئت میں نئے سماجی مواد کو پیش کرنا ہمارا شیوہ رہا ہے۔ لیکن ہمیں اب افسانوی ہیئت میں بھی تبدیلی کرنا چاہیے کیونکہ افسانے میں ہیئت کے اعتبار سے بھی بہت کچھ کہنے کی گنجائش ہے۔ مختصر افسانے کو بے حد مختصر کر دیجیے تو نظم سے جاملتا ہے اور بڑھا دیجیے تو ناول کے قریب پہنچ جاتا ہے۔ اس کے مکالے کو پھیلا دیجیے تو ڈرامائی گنجائش پیدا ہو جاتی ہے اور بیانیہ عنصر بڑھا دیجیے تو یہ انشائیے لطیف کے قریب ہو جاتا ہے۔ اس سے اس کے وسیع پھیلاؤ اور اس کے امکانات کا اندازہ ہوتا ہے کہ یہ اپنے اندر بہت سے ہیئتی اجزا کو سمونے کی قوت رکھتا ہے۔ ناول، ڈرامہ، انشائے لطیف، شاعری اس کے ڈانڈے ان تمام حدوں کو چھو لیتے ہیں اور اپنے وسیع احاطے

میں ایک متنوع ادب کی تخلیق کر سکتے ہیں۔ میں نے اس کی وسعت
اور امکانات کو بڑھانے کے لیے ہر رنگ میں کچھ نہ کچھ ضرور کہا ہے
اور اس سے بہتر سے بہتر حسن اور افادیت حاصل کرنے کے لیے
مختلف ہیئتی تجربے بھی کیے ہیں۔''

(تعارف مجموعہ 'حل کے سائے میں'، ص:23)

کرشن چندر کی طرح ممتاز شیریں نے بھی اردو افسانوں میں تکنیکی تبدیلیوں کی حمایت کی اور افسانے میں پلاٹ، وقت اور مقام میں تسلسل نہ ہونے کو ضروری قرار نہیں دیا۔ بلکہ افسانہ میں تنوع اور وسعت اظہار پر اصرار کیا۔ وہ لکھتی ہیں:

''جب سے افسانہ اپنے مخصوص دائرے سے باہر نکل آیا ہے اس میں
بلا کا تنوع، وسعت اور قوت آ گئی ہے۔ افسانوی ادب متمول اور آزاد
ہو گیا ہے۔ ساری پابندیوں کو توڑ کر زندگی کی ساری وسعتوں اور
پیچیدگیوں کو اپنے آپ میں سمو لینا چاہتا ہے۔ اب ایسے افسانے بھی
ہیں جن میں پلاٹ نہیں ہوتا، جن کی کوئی متناسب اور مکمل شکل نہیں
ہوتی، وقت اور مقام کا تسلسل نہیں ہوتا۔ افسانے کے حصوں میں بھی
تسلسل لازمی نہیں۔ یہ حصہ ایک مضبوط، ٹھوس اور مکمل اکائی میں
گندھے ہوئے نہیں ہوتے بکھرے ہوئے حصے، جن میں صرف کمزور
تعلق ہوتے ہیں۔ افسانے میں جمع کیے جا سکتے ہیں۔ چند الگ الگ
تاثرات صرف ہلکی سی مناسبت کی وجہ سے افسانہ بنائے جا سکتے ہیں۔''

('معیار' ممتاز شیریں، مضمون: ناول اور افسانہ میں تکنیک کا تنوع (مشمولہ)
اردو افسانہ: روایت اور مسائل، ص:65)

کرشن چندر اور ممتاز شیریں کے مذکورہ اقتباسات سے اندازہ ہوتا ہے کہ افسانے میں ہیئتی، تکنیکی اور اسلوبیاتی تبدیلی کی پوری گنجائش موجود ہے۔ دراصل فن افسانہ ایک بہتا ہوا دریا ہے، جس میں جامد کوئی شے نہیں ہوتی۔ اس میں ہر طرح کی آزادی ہے۔ اگر کسی

کہانی کے مختلف حصوں میں تسلسل نہ ہو لیکن ان میں قوت ہو تو انہیں یکجا کر کے کہانی بنایا جا سکتا ہے۔ ترقی پسند افسانے ہوں یا جدید یا مابعد جدید افسانے ان سب میں ہیئت اور اسلوب کی سطح پر بھی تبدیلی نظر آتی ہے اور تکنیک کی سطح پر بھی۔ دراصل کرشن چندر نے اس مخصوص حوالے سے ہی اپنی شناخت قائم کی۔ لیکن ان پر ہمارے بعض نقادوں نے افسانے کی شکل میں مضمون نما افسانے لکھنے کا الزام بھی عائد کیا اور یہ بھی حقیقت ہے کہ ہمارے جن نقادوں نے کرشن چندر کی ہیئتی تبدیلیوں کو سراہا اور ان کی قدر و قیمت کا اعتراف کیا انھوں نے کرشن چندر پر عائد کیے جانے والے الزامات کا نہ صرف مدلل جواب دیا بلکہ سوالیہ نشان لگانے والوں کی خبر بھی لی۔ یہاں یہ غور کرنے کا مقام ہے کہ کرشن چندر نے تکنیک، ہیئت اور اسلوب کی سطح پر جتنے بھی نئے تجربات کیے کیا ان سے افسانوی فن مجروح ہوتا ہے؟ کیا فقط آزاد تر صنف ہونے کی وجہ سے فن افسانہ میں نت نئی تبدیلیوں کا استقبال کیا جانا چاہیے؟ یا پھر کس طرح کی ہیئتی و فنی تبدیلیوں کو افسانہ میں تسلیم کر لینا چاہیے۔ ان سوالوں کا جواب کرشن چندر کی کہانیوں میں تلاش کیا جا سکتا ہے۔ معروف نقاد پروفیسر خورشید احمد نے اپنی کتاب 'جدید اردو افسانہ' میں کرشن چندر اور ممتاز شیریں کے مذکورہ اقتباسات کو درج کیا ہے اور اپنی رائے کو ان لفظوں میں پرویا ہے:

> ''افسانہ کوئی جامد یا سنگ بستہ صنف نہیں ہے۔ اس میں تجربہ، تبدیلی اور اضافے کو قبول کرنے کی بھرپور صلاحیت موجود ہے۔ اردو مختصر افسانے پر نگاہ ڈالی جائے تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ پریم چند کے بعد خواہ وہ ترقی پسند افسانہ ہو یا جدید یا جدید تر افسانہ سب میں تکنیک، ہیئت اور اسلوب کے کامیاب تجربے ہوئے ہیں لیکن ان فنی تجربات کا مفصل تنقیدی مطالعہ جیسا کہ چاہیے ابھی نہیں ہوا ہے۔''
>
> (جدید اردو افسانہ، خورشید احمد، 1997، ص:11)

کرشن چندر ایک تغیر پسند فکشن نگار تھے۔ ان کے لیے تبدیلی ہی ان کا تخلیقی ایمان تھا۔ انھوں نے اپنی کہانیوں میں جو نئے نئے تجربے کیے انہیں وہ افسانے کی کسوٹی سمجھتے

تھے۔ان کا ماننا تھا کہ جو تبدیلی وہ افسانہ نگاری میں لا رہے ہیں۔دراصل وہی افسانہ کی اصل کسوٹی ہے اوراس کسوٹی پر کہانیاں لکھی جانی چاہئیں۔ترقی پسند ہونا یا جدید ہونا عیب نہیں بلکہ شدت پسند ہونا کسی بھی فن کار کے لیے عیب کی بات سمجھی جاتی ہے۔سماج کے فرسودہ اقداری نظام کو تسلیم نہ کرنا اور استحصال و غیر مساوات سے پاک معاشرے کی تشکیل پر اصرار کرنا ایک تخلیق کار کے لیے ضروری ہوتا ہے۔کہانی کو فقط حقیقت نگاری کے آئینہ سے دیکھنا اور نئے تجربات کے نام پر فن افسانہ کو قتل کر دینا' یہ کس حد تک درست ہوسکتا ہے، ایک اہم سوال ہے۔کرشن چندر کے یہاں تبدیلی اور اضافے کی جو فضا دیکھنے کو ملتی ہے وہ کسی بھی طرح نقصان دہ نہیں۔ان کے بدلے ہوئے تخلیقی رویے سے فن افسانہ کو نقصان ہوا کہ نہیں یہ ہمیشہ بحث کا موضوع رہا ہے لیکن ان کے مجموعی افسانوں کے حوالے سے اور خصوصاً ان کے آخری زمانے کے افسانوں کے تعلق سے یہ کہا جاتا رہا ہے کہ انھوں نے بیشتر مضمون نما افسانے لکھے ہیں۔ان کے یہاں حقیقت نگاری کا جب ہم مطالعہ ان کے نئے فکری وہیئتی میلانات و تجربات کی روشنی میں کرتے ہیں تو وہ ایک کہانی کار سے زیادہ تجربہ پسند کہانی کار نظر آتے ہیں۔جس طرح حالی نے فن کو تبدیلیوں سے روشناس کرایا، مادے کی بہ نسبت خیال کو زیادہ اہمیت دی اور شاعری کے لیے قافیہ پیمائی کو ضروری نہیں سمجھا۔عملی اور اصولی تنقید کو فوقیت دی، ادبی قدروں کو مختلف النوع تبدیلیوں سے ہم آہنگ کرایا، مجموعی اعتبار سے انھوں نے مجہول اور روایتی ہیئت کو تبدیل کرنے کے لیے ہر محاذ پر کوشش کی۔سادہ اور واضح نثر کی زبان کو طاقت بخشی اسی طرح فکشن کی دنیا میں کرشن چندر نے افسانے اور ناول کی ہیئت کو نئی نئی تبدیلیوں سے روشناس کرایا۔اس زمانے میں یہ حیرت کن تبدیلی اس لیے تھی کہ ایک ترقی پسند ادیب ہوتے ہوئے بھی انھوں نے ہیئت کے نئے نئے تجربات پر اصرار کیا۔حقیقت کے یک رخی پہلو کے بجائے کثیر رخی پہلو کو اجاگر کیا۔وہ ایک ایسے تجربہ پسند ادیب تھے جس نے آفاقی فکر کو اولیت دی اور یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں رومانیت بھی سجاد حیدر یلدرم، مجنوں گورکھپوری اور نیاز فتح پوری سے زیادہ تہہ دار دکھائی دیتی ہے۔ انھوں نے رومانیت کے توسط سے جس طرح حقیقت کو آشکار کیا وہ انہی کا کارنامہ ہوسکتا

تھا۔ان کے یہاں رومان اور حقیقت ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم ہو گئے ہیں۔گویا ان کی رومانیت فقط ماورائیت، تجرید اور تخیل سے عبارت نہیں بلکہ زندگی آمیز عناصر سے مملو ہوکر ترکیب پاتی ہے۔یہ ان کی وسعت نظر ہی تھی کہ ان کا فن بتدریج ارتقا پذیر رہا۔خود ان ہی کے طرز اظہار میں جا بجا تبدیلیاں دیکھنے کو ملتی ہیں۔انھوں نے کبھی کسی ایک طرز اظہار، طرز اسلوب اور طرز بیان پر قناعت نہیں کی۔ان کی کہانیوں میں یک رخی کے بجائے کثیر رخی اور یک سمتی کے بجائے کثیر سمتی کیفیت نمایاں ہو جاتی ہے۔تکنیک کے اظہار کا جہاں تک سوال ہے تو ان کا طنزیہ انداز بیان ایک نادر فن کا درجہ اختیار کر لیتا ہے۔ان کی کہانیوں سے طنز ومزاح کے بہترین نمونے پیش کیے جا سکتے ہیں۔ان کے افسانوں اور ناولوں کے کرداروں میں جن، بھوت، دیو، پری اور مافوق الفطرت عناصر بھی شامل ہیں، جو بے ترتیب اور بے ہنگم ساج پر طنز کی بارش کرتے ہیں۔ان کے ایسے کرداروں سے طنزیہ اور تمثیلی ادب پروان چڑھتا دکھائی دیتا ہے۔'گدھے کی سرگذشت' اس کی عمدہ مثال ہے۔ترقی پسند ادیب ہوتے ہوئے بھی جس طرح کرشن چندر نے سماجی حقائق کو اظہار کا ذریعہ بنایا وہ انہی کا امتیاز ہے۔انھوں نے نہ صرف فرسودہ اقدار کو بدلنے کی کوشش کی بلکہ زندگی اور وقت کے چہرے پر صدیوں پرانی جمی گرد کو صاف کر کے اسے نئی چمک عطا کی۔فنی و جمالیاتی اقدار کا توازن شاعری میں جس طرح فیض کے یہاں ملتا ہے افسانوی دنیا میں وہی توازن کرشن چندر کے یہاں دکھائی دیتا ہے۔ان کے یہاں افسانوی فن، موضوع اور اسلوب کی سطح علاحدہ علاحدہ نظر نہیں آتی۔گویا اظہار و بیان کی سطح پر جتنی پرتیں اور جتنے نکات کرشن چندر کی کہانیوں میں دیکھنے کو مل جاتے ہیں وہ کسی دوسرے اشتراکی ادیب کے یہاں نہیں ملتے۔ دراصل تغیر وتبدل کے وہ اتنے رسیا تھے کہ ان کا ہر اسلوب ایک کہانی سے دوسری کہانی میں جدا نظر آتا ہے۔اظہار کے نئے اسلوب اور نئی اساس سے ان کی تحریریں بھی مزین ہیں۔ اسی طرح موضوعات کے تنوع اور اضافہ میں بھی ان کی دلچسپی کو دیکھا جا سکتا ہے۔

کرشن چندر کے افسانوں کے مطالعہ سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے افسانے تجربہ پسندی میں مروجہ ڈھانچہ کو توڑ کر مضمون نما کہانی کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ان کی

ایسی کہانیوں کی تعداد کم نہیں ہے۔اس حوالے سے 'ہوائی قلعے، گھونگھٹ میں گوری جلے اور ہم وحشی ہیں'، دوفرلانگ لمبی سڑک، غالیچہ وغیرہ کہانیوں کو مثال کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی نے اپنی کتاب 'اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک' میں کرشن چندر کے افسانوں کے اس پہلو کو تنقید کا نشانہ بنایا ہے۔وہ لکھتے ہیں:

''کرشن چندر کے اسلوب نگارش میں غیر معمولی دلکشی ہے۔وہ افسانہ نگار ہی نہیں انشا پرداز بھی ہیں۔ ان کی اس خصوصیت نے انہیں مقبول بنایا اور ان کے افسانوں کو بڑی منزلت نصیب ہوئی۔لیکن انداز بیان کی یہی قدرت غالباً ان کے لیے آگے چل کر عیب بھی بن گئی۔ کچھ تو اپنے رومانی اور شاعرانہ مزاج اور ضبط کی کمی کی وجہ سے اور کچھ اس وجہ سے کہ وہ ہر موضوع پر کم سے کم وقت میں بڑے خوبصورت افسانے تیار کر سکتے ہیں۔ ان کے افسانوں پر مضمون نگاری کا غلبہ ہونے لگا۔ یوں تو وہ پہلے بھی مضمون نما افسانے لکھتے تھے جس کی یادگار ان کا مجموعہ 'ہوائی قلعے' ہے لیکن آگے چل کر ان کا یہ مخصوص طرز بن گیا۔وہ سیاسی و معاشی مسائل اور ان کی پیچیدگیوں کی تہہ میں جانے کی کوشش نہیں کرتے اور نہ حقیقتوں پر نظر جما کر ان کے اندر اترنے کی کوششیں کرتے ہیں بلکہ ان سے پیدا شدہ فوری ردعمل ہی کو بنیاد بنا کر افسانہ لکھنے بیٹھ جاتے ہیں۔ان کے اس نوع کے افسانے اپنی شاعرانہ کیفیتوں، خوبصورت انداز بیان، طنزیہ فقروں اور نادر تشبیہات کی وجہ سے تھوڑی دیر کے لیے پڑھنے والوں کو مسحور کر لیتے ہیں اور ذہنی طور پر وہ اپنے ساتھ بہالے جاتے ہیں لیکن ان افسانوں میں زندگی کی وہ گہری حقیقتیں جو تجربات کے تنقید و تحلیل، کرداروں کے اندرونی مشاہدے اور مایوس چیزوں کی تہوں میں جانے کے بعد پیدا ہوتی ہیں تقریباً مفقود ہوتی ہیں۔اس نوع کی

افسانوی مضمون نگاری کے نمونے، گھونگھٹ میں گوری جلے میں پہلی بار سامنے آئے لیکن کرشن چندر نے فسادات کے زمانے سے اسے خاص طور سے اپنا فن بنالیا۔''

(اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، خلیل الرحمٰن اعظمی، ص:87-186)

کرشن چندر نے لاشعوری طور پر نہیں بلکہ شعوری طور پر افسانہ میں ہیئت اور تکنیک کے بے انتہا تجربے کیے۔ ان کا ماننا تھا کہ کسی بھی نوع کی تبدیلی افسانے کا حق ہے۔ ان کی کہانی 'دوفرلانگ لمبی سڑک' ایک بے حد اہم کہانی ہے، جو بغیر پلاٹ کی ہے۔ اس کہانی کی طرف پہلی بار محمد حسن عسکری نے اشارہ کیا تھا۔ 'دوفرلانگ لمبی سڑک' ایک خاموش اور سنسان سڑک کی کہانی ہے۔ دیکھا جائے تو اس میں ایک نہیں کئی کہانیاں موجود ہیں جو الگ الگ طور پر اپنا Treatment چاہتی ہیں۔ دوفرلانگ کی مختصر سڑک لمبی اس لیے ہو جاتی ہے کہ اس میں زندگی کئی رنگوں میں دوڑتی پھرتی نظر آتی ہے۔ اندھے محتاج، غریب، فقیر بھی اس سڑک پر دیکھے جا سکتے ہیں اور بے حس انسان اور بے حس معاشرہ کو بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ اس میں کتے کی کہانی بھی ہے اور تانگے والا کی کہانی بھی۔ مزدوروں کی کہانی بھی ہے اور ایک بوڑھی عورت کے ساتھ ایک جوان عورت کی کہانی بھی ہے، نوخیز لڑکیوں کی کہانی بھی ہے۔ ایک سپاہی کی کہانی کے ساتھ معاشرے کے ایک معزز شخص کی کہانی بھی ہے۔ استاد اور شاگرد کی کہانی بھی، خوانچے والوں کے ساتھ ایک مرا پڑا بوڑھے شخص کی کہانی بھی۔ مونسپلٹی کے پانی کا چھڑکاؤ کرنے والے ایک چھکڑے کی کہانی بھی ہے۔ گویا ایک ساتھ کئی کہانیاں ایک کہانی میں پیوست ہوگئی ہیں۔ پلاٹ نہ ہوتے ہوئے بھی یہ کہانی بن گئی ہے۔ یہی کرشن چندر کا کمال ہے۔ وہ جو کچھ معاشرے سے کہنا چاہتے ہیں آسانی سے کہہ دیتے ہیں۔ آیئے 'دوفرلانگ لمبی سڑک' کی چھوٹی چھوٹی کہانیاں جو کونپل بن کر پھوٹتی ہیں، ملاحظہ کیجیے:

- ''بوڑھی عورت جوان عورت کے پیچھے بھاگتی ہوئی جا رہی ہے۔ بوجھ کے مارے اس کی ٹانگیں کانپ رہی ہیں۔ اس کے پاؤں ڈگمگا رہے ہیں۔

وہ صدیوں سے اسی سڑک پر چل رہی ہے، اپلوں کا بوجھ اٹھائے ہوئے، کوئی اس کا بوجھ ہلکا نہیں کرتا، کوئی اسے ایک لمحہ ستانے نہیں دیتا، وہ بھاگی ہوئی جارہی ہے۔ اس کی ٹانگیں کانپ رہی ہیں، اس کے پاؤں ڈگمگا رہے ہیں۔ اس کی جھریوں میں غم ہے اور بھوک اور فکر اور غلامی اور صدیوں کی غلامی!''

● ''آج سڑک پر سرخ حلوان بچھا ہے، آر پار جھنڈیاں لگی ہوئی ہیں، جا بجا پولس کے سپاہی کھڑے ہیں، کسی بڑے آدمی کی آمد ہے۔ جبھی تو اسکولوں کے چھوٹے چھوٹے لڑکے نیلی پگڑیاں باندھے سڑک پر دور قطاروں میں کھڑے ہیں، ان کے ہاتھوں میں چھوٹی چھوٹی جھنڈیاں ہیں، ان کے لبوں پر پپڑیاں جم گئی ہیں، ان کے چہرے دھوپ کی حدت سے تمتما اٹھے ہیں۔ اسی طرح کھڑے کھڑے وہ ڈیڑھ گھنٹہ سے بڑے آدمی کا انتظار کررہے ہیں۔ جب وہ پہلے پہلے یہاں سڑک پر کھڑے ہوئے تھے تو ہنس ہنس کر باتیں کررہے تھے۔ اب سب چپ ہیں۔ چند لڑکے ایک درخت کی چھاؤں میں بیٹھ گئے تھے۔ اب استاد انہیں کان سے پکڑ کر اٹھا رہے ہیں۔ شفیع کی پگڑی کھل گئی تھی، استاد اسے گھور کر کہہ رہا ہے۔ او شفی پگڑی ٹھیک کر، پیارے لال کی شلوار اس کے پاؤں میں اٹک گئی ہے اور ازار بند جوتیوں تک لٹک رہا ہے۔ تمہیں کتنی بار سمجھایا ہے پیارے لال۔''

''موٹر سائیکلوں کی پھٹ پھٹ، بینڈ کا شور، پتلی اور چھوٹی جھنڈیاں بے دلی سے ہلتی ہوئی۔ سوکھے ہوئے گلوں سے پژمردہ نعرے۔ بڑا آدمی سڑک سے گزر گیا، لڑکوں کی جان میں جان آگئی ہے۔ اب وہ اچھل اچھل کر جھنڈیاں توڑ رہے ہیں۔ شور مچا رہے ہیں۔''

● ’’خوانچے والوں کی صدائیں، ریوڑیاں، گرم گرم چنے، حلوہ پوڑی
نان، کباب۔
ایک خوانچے والا ایک طرّ ے والے بابو سے جھگڑ رہا ہے۔ مگر آپ
نے میرا خوانچہ الٹ دیا۔ میں آپ کو نہیں جانے دوں گا۔ میرا تین
روپے کا نقصان ہوگیا، میں غریب آدمی ہوں، میرا نقصان پورا
کر دیجیے تو میں جانے دوں گا۔‘‘
● ’’صبح کی ہلکی ہلکی روشنی میں بھنگی سڑک پر جھاڑو دے رہا ہے۔ اس
کے منھ اور ناک پر کپڑا بندھا ہے۔ جیسے بیلوں کے منھ پر جب وہ کولھو
چلاتے ہیں۔ گرد وغبار میں اٹا ہوا ہے اور جھاڑو دیے جا رہا ہے۔‘‘
● ’’میونسپلٹی کا پانی والا چھکڑا آہستہ آہستہ سڑک پر چھڑکاؤ کر رہا
ہے۔ چھکڑے کے آگے جتے ہوئے دو بیلوں کی گردنوں پر زخم پیدا
ہوگئے ہیں۔ چھکڑے والا سردی میں ٹھٹھرتا ہوا کوئی گیت گانے کی
کوشش کر رہا ہے۔ بیلوں کی آنکھیں دیکھ رہی ہیں کہ ابھی سڑک کا
کتنا حصہ باقی ہے۔‘‘
● ’’سڑک کے کنارے ایک بوڑھا گداگر مرا پڑا ہے۔ اس کے میلے
دانت ہونٹوں کے اندر دھنس گئے ہیں۔ اس کی کھلی ہوئی بے نور
آنکھیں آسمان کی طرف تک رہی ہیں۔‘‘

اس کہانی کے دو اقتباسات مزید ملاحظہ کیجیے جو مضمون نما ہونے کی دلیل بھی پیش کرتے ہیں۔ پہلا اقتباس کہانی کے آغاز میں ہے اور دوسرا اقتباس کہانی کے آخر میں، پہلا اقتباس دیکھیے:

’’سڑکیں تو میں نے بہت دیکھی بھالی ہیں، لمبی لمبی، چوڑی چوڑی
سڑکیں برادے سے ڈھنپی ہوئی سڑکیں، سڑکیں جن پر سرخ بجری
بچھی ہوئی تھی، سڑکیں جن کے گرد سرو وشمشاد کے درخت کھڑے

تھے، سڑکیں مگر نام گنانے سے کیا فائدہ اس طرح تو ان گنت سڑکیں
دیکھی ہوں گی۔ لیکن جتنی اچھی طرح میں اس سڑک کو جانتا ہوں، کسی
اپنے گہرے دوست کو بھی اتنی اچھی طرح نہیں جانتا۔ متواتر نو سال
سے اسے جانتا ہوں، اور ہر صبح اپنے گھر سے جو کچہریوں سے قریب
ہی ہے اٹھ کر دفتر جاتا ہوں جو لا کالج کے پاس واقع ہے۔''

دوسرا اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''انتہائی غیض وغضب کی حالت میں اکثر میں سوچتا ہوں کہ اگر اسے
ڈائنا میٹ لگا کر اڑا دیا جائے تو پھر کیا ہو ایک بلند دھاکہ کے ساتھ اس
کے ٹکڑے فضا میں پرواز کرتے نظر آئیں گے۔ اس وقت مجھے کتنی
مسرت حاصل ہوگی، اس کا کوئی اندازہ نہیں کرسکتا۔ کبھی کبھی اس کی سطح
پر چلتے چلتے میں پاگل سا ہو جاتا ہوں، چاہتا ہوں کہ اسی دم کپڑے
پھاڑ کر ننگا سڑک پر ناچنے لگوں اور چلا چلا کر کہوں میں انسان نہیں
ہوں، میں پاگل ہوں، مجھے انسانوں سے نفرت ہے، مجھے پاگل خانے
کی غلامی بخش دو، میں ان سڑکوں کی آزادی نہیں چاہتا۔''

عموماً کوئی بھی افسانہ نگار کہانی میں براہ راست پیغام نہیں دیتا اور نہ ہی کہانی کے مقصد کا اعلان کرتا ہے۔ قاری متن کی قرات کے بعد اپنا نتیجہ خود اخذ کرتا ہے لیکن کرشن چندر نے اپنی اس کہانی میں سنسان اور خاموش سڑک کی کہانی کا پیغام بھی سنا دیا ہے۔ کہانی کے یہ دو تین جملے ملاحظہ کیجیے:

''کوئی کسی پر ترس نہیں کرتا۔ سڑک خاموش اور سنسان ہے۔ یہ سب
کچھ دیکھتی ہے، سنتی ہے، مگر ٹس سے مس نہیں ہوتی۔ انسان کے دل
کی طرح بے رحم، بے حس اور وحشی ہے۔''

کہانی لکھنے کا یہ انداز کس حد تک مناسب ہے۔ یہ آپ کی فہم وادراک پر منحصر کرتا ہے۔ کرشن چندر کے یہاں 'بالکونی' سے فن میں ایک نئے موڑ کی ابتدا ہوتی ہے اور سماجی

حقیقت نگاری کے اظہار کا سلسلہ آگے بڑھتا ہے۔ 'ہم وحشی ہیں'، 'تین غنڈے'، 'لال باغ' اور 'دوسری موت' جیسے افسانے اسی قبیل کے ہیں۔ آدرش پسندی اور رومانیت ان کے یہاں اس حد تک بڑھ جاتی ہے کہ فن مجروح ہونے لگتا ہے۔ بعد میں یہ انداز اتنا بڑھ گیا کہ کرشن چندر کے افسانوں میں فن ثانوی درجہ اختیار کر گیا۔ پھر ان کے یہاں ایسی کہانیاں بھی وجود میں آئیں جن میں فن کی گرفت ڈھیلی نظر آتی ہے۔

کرشن چندر نے بے شمار کہانیاں لکھیں۔ ان کو مختلف النوع اسالیب اظہار میں بیان کیا۔ مختلف انداز اور مختلف ذہنی معیار سے لکھا۔ مختلف موضوعات کو سمیٹا۔ تکنیک کی سطح پر بہت سے نئے تجربے کیے۔ 'سور ئیلی تصویر' جیسی کئی عمدہ کہانیاں لکھیں۔ غالیچہ جیسی کئی بے پلاٹ کہانیاں بھی تحریر کیں۔ ان کے یہاں ہیئت اور تکنیک میں نئی نئی تبدیلیوں کے حوالے سے گوپی چند نارنگ نے اپنے خیالات کا اظہار ان لفظوں میں کیا ہے:

> ''کرشن چندر کے فن میں چوٹیاں بھی ہیں اور وادیاں بھی لیکن یہ وادیاں صرف نشیب ہی نشیب نہیں ان میں جھیلیں اور جھرنے بھی ہیں اور بل کھاتی ہوئی ندیاں چاندی کے تار کی طرح چمکتی ہیں۔ افسوس کہ کرشن چندر کی حد درجہ مثالیت نے ان کے فن میں کھانچے ڈال دیے اور رفتہ رفتہ جذباتیت انہیں سطحی تصویر کشی اور ہنگامی خطابت کی طرف لے گئی۔''
>
> (مشمولہ پیش لفظ، کرشن چندر اور ان کے افسانے مرتبہ اطہر پرویز، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ 1986، ص:8)

'غالیچہ' ان کی بغیر پلاٹ کی ایک عمدہ کہانی ہے، جس میں تمثیلی پیرایہ بھی ہے اور استعاراتی انداز بیان بھی اختیار کیا گیا ہے۔ اس کہانی میں بھی عشق کی چھوٹی چھوٹی ایک نہیں تین چار کہانیاں موجود ہیں۔ کہانی میں غالیچہ بھی استعارہ ہے اور آرٹسٹ بھی تمثیلی ہے۔ آرٹسٹ جو مرکزی کردار ہے، کو حضرت گنج کی ایک دوکان میں ایک خاتون مس روپ وتی سے ملاقات ہوتی ہے اور اس سے عشق ہو جاتا ہے لیکن ناکامی ہاتھ آتی ہے۔ اس میں ایک

تنک مزاج شاعر کی کہانی بھی ہے جو شراب پیتا ہے اور پانچ وقت نماز بھی ادا کرتا ہے۔ آزاد بحر میں نظمیں لکھنے والے اس شاعر کا کردار بھی عجیب و غریب ہے لیکن یہ کہانی بھی پہلی کہانی کی طرح درمیان میں ہی ختم ہو جاتی ہے۔ آرٹسٹ کردار کی آشنائی روپ وتی کے علاوہ ایک اور لڑکی آشا سے ہو جاتی ہے۔ آشا کا کردار بھی بہت دلچسپ ہے۔ یہ کہانی بھی کچھ آگے جا کر دم توڑ دیتی ہے۔ غالیچہ کے درمیان میں رانی ایکٹرا اور تجار کی ایک کہانی بھی آتی ہے۔ کہانی میں غالیچہ خود بھی ایک کردار کی شکل ادا کرتا ہے جو استعاراتی نوعیت کا ہے۔ غالیچہ کے رنگوں کا جو ذکر کہانی میں آیا ہے وہ انتہائی تمثیلی ہے۔ دراصل اسی استعاراتی اور تمثیلی رنگوں سے یہ بے پلاٹ کہانی ہوتے ہوئے بھی ایک عمدہ کہانی بن گئی ہے۔ کہانی 'غالیچہ' میں موجود کچھ چھوٹی چھوٹی کہانیوں کو ملاحظہ کیجیے اور اس بے پلاٹ کہانی کی کشش کو محسوس بھی کیجیے:

● ''اس غالیچے کو دراصل ایک خاتون خریدنا چاہتی تھی۔ حضرت گنج میں ایک دوکان کے اندر وہ اسے کھلوا کر دیکھ رہی تھی کہ میری نگاہوں نے اسے پسند کر لیا اور وہ خاتون کچھ فیصلہ نہ کر سکی اور اسے وہیں چھوڑ کر اپنے بلاؤز کے لیے ریشمی کپڑے دیکھنے لگی۔''

● ''گھر پر نوکر کو غالیچہ پسند نہ آیا۔ ان دنوں ایک تنک مزاج شاعر مہمان تھا۔ جو آزاد بحر میں نظمیں لکھا کرتا تھا۔ شراب پیتا تھا اور پانچ وقت نماز ادا کرتا تھا، اسے بھی غالیچہ پسند نہ آیا۔ میں نے پوچھا تو بس 'ہوں' کر کے رہ گیا۔ وہ نظمیں جتنی لمبی لکھتا تھا، باتیں اسی نسبت سے کم کرتا تھا۔''

● ''روپ!
کیسی عجیب سی لڑکی تھی وہ۔ لندن میں شاعر جو براؤن ان سے محبت کرتا تھا اور لکھنؤ میں حضرت گنج کا یہ آوازہ مزاج غریب آرٹسٹ اس کی محبت میں گرفتار ہو گیا۔ یہ جانتے ہوئے بھی کہ یہ زہر ہے، وہ کسی طرح اس پیالے کو پی گیا۔ یاسیت، نامرادی، بے بسی، عشق کا جواب

ہمیشہ عشق کیوں نہیں ہوتا۔ یہ کیسی آگ ہے جو ایک کو جلاتی ہے اور دوسرے کے دل میں برف کی سل بن جاتی ہے۔ جو محروم تمنا کو آنسو لاتی ہے اور جانِ تمنا کے لبوں پر تبسم ریز سایہ بھی نہیں لاسکتی۔''

● ''آرٹسٹ نے ایک اور لڑکی سے آشنائی پیدا کرلی۔ جو دیک میں ملازم تھی۔ اس کا نام تھا آشا لیکن صورت پر بالکل نراشا برستی تھی۔ ایسی بھوکی لڑکی تھی وہ کبھی مرد دیکھا ہی نہ تھا۔ کتیا کی طرح ساتھ ساتھ لگی پھرتی تھی بے چاری۔ آرٹسٹ کو شاید اس پر رحم آنے لگا تھا۔ وہ اس کے ساتھ شفقت برتنے لگا، اک مربیانہ، پدرانہ انداز کے ساتھ اب وہ اسے ہر جگہ لیے لیے پھرتا، لوگ طنزاً اس کے حسن انتخاب کی داد دیتے اور وہ بظاہر بڑے خلوص سے داد قبول کرتا۔ کوئی کہتا، بھئی بڑی بدصورت ہے وہ تم نے کیا سوچ کر...... وہ تو لڑنے پر آمادہ ہو جاتا، گھنٹوں اس کی خوبصورتی کا تجزیہ کرتا، کوئلے سے اس نے آشا کی تصویر بنائی تھی اور اپنے اسٹوڈیو میں ہر کس و ناکس کو یہ وہ تصویر دکھاتا تھا۔ وہ اپنے زخم دکھارہا تھا۔ دیکھو...... دیکھو...... مجھے تمہاری کیا پروا ہے...... میں اپنی روح کا آپ مالک ہوں...... زہرخند!...... کوئلے۔''

● ''سب لوگ شراب پی رہے ہیں۔ آرٹسٹ کی آنکھیں سرخ ہیں، ہمیشہ ہنسنے اور خوش رہنے والا خوش شکل ایکٹر ہمیشہ رہنے والے قبول صورت ایکٹر سے کہہ رہا ہے 'محبت؟ محبت؟ سالا تو محبت کیا جانے۔ ابھی کالج کا لونڈا ہے تو...... ایں...... اور محبت کا نشہ مجھ سے پوچھ...... سالی یہ شراب بھی بالکل تلخ نہیں ہے...... رانی کو دیکھا ہے تو نے؟''

● ''یہ غلط ہے، بالکل غلط ہے۔ وہ پھر چیخا۔ پھر اک دم خاموش ہو گیا۔ دوسرا ایکٹر اس کے گلاس میں شراب انڈیلنے لگا۔ وہ ابھی

خاموش تھا۔ پہلا ایکٹر غالیچے سے لگ کر سسکیاں لے رہا تھا۔ پھر
اس نے غالیچے پر قے کر دی...... مجھے غالیچے کا رنگ اڑتا ہوا معلوم
ہوا۔سرخ سے سپید وزرد، جیسے یہ غالیچہ نہ ہو زندگی کا کفن ہو۔''

● ''وہ اک ہلکی سی چیخ مار کر میرے قریب آ گئی، ڈراتے ہو مجھے، اس
نے میرا بازو پکڑ کر کہا، پھر وہ ہنسی، اپنی موٹی بھدی ہنسی۔ جیسے بھینس
جگالی کر رہی ہو...... پھر اس نے اپنے ہونٹ میرے آگے بڑھا دیے،
جیسے کوئی فیاض جاٹ کسی اجنبی شہری کو گنا چوسنے کو دے دے۔''

کرشن چندر کے سامنے 'انگارے' اور 'لندن کی ایک رات' جیسے موضوع اور ہیئت کے نئے تجربے پہلے سے موجود تھے۔ اس لیے انہیں یہ سوچنا تھا کہ اس فضا میں وہ کس طرح کی کہانیاں یا ناول لکھیں، جن سے ان کی ایک منفرد شناخت قائم ہو سکے۔ 'گدھے کی سرگزشت'، 'بالکونی'، 'سڑک واپس جاتی ہے' وغیرہ ان کی ایسی کہانیاں ہیں جن میں پورا معاشرہ برہنہ دکھائی دیتا ہے۔ ان کہانیوں میں انھوں نے سماج پر جتنا گہرا طنز کیا ہے ان سے پہلے کسی اور نے نہیں کیا تھا۔ یہ ان کے اسلوب بیان کی ہی طاقت ہے کہ طنز گہرا ہو جاتا ہے۔ ان کا طنزیہ اسلوب بدلتا رہتا ہے۔ نیز تکنیک کے ساتھ ان کی زبان اور ان کا اظہار بیان بھی پہلو دار اور تہہ دار ہو جاتا ہے۔

ان کے یہاں وحدت تاثر کا غلبہ زیادہ ہے اور یہی وجہ ہے کہ ان کی کہانیوں کے کردار اور واقعات دونوں وحدت تاثر میں گم ہو جاتے ہیں۔ نتیجتاً پلاٹ کمزور ہو جاتا ہے اور کردار زیادہ طاقتور نظر آتے ہیں۔ وحدت تاثر کے لیے بعض لوگوں نے انہیں انشا پرداز اور رومانی نثر نگار بھی کہا۔ دراصل ان کا ایک مثالی معاشرہ بھی تھا جس کو وہ پیش کرنا چاہتے تھے۔ ان کا حقیقت پسندانہ رویہ انہیں دوسرے رومانی ادیبوں سے الگ کرتا ہے۔ ان کے یہاں رومانیت اور حقیقت پسندی کے امتزاج سے ایک نئے تفکر اور احساس کا اندازہ ہوتا ہے۔ ان کی کہانیوں میں فطرت، رومان اور حقیقت ساتھ ساتھ سفر کرتے ہیں۔ رومان اور حقیقت کا امتزاج ان کی کہانی 'کوکھ کی کونپل' کے اس اقتباس میں ملاحظہ کیجیے:

'' دیہاتی عورت نے اپنی گود میں مچلتے ہوئے بچے کو دیکھا اور ہولے ہولے اپنے بٹن کھولنے لگی۔ ہولے ہولے وہ سپید دودھ بھری چھاتی بلاؤز سے یوں نکلی جیسے گہن سے چاند نمودار ہوتا ہے۔ بچہ خوشی سے ہمکنے لگا اور اپنے ننھے ہاتھ پھیلا کر غوں غاں کرتے ہوئے بیقرار ہونے لگا۔ دھیرے اور اطمینان سے بغیر کسی جھجک کے اس دیہاتی عورت نے اپنی چھاتی کا منھ بچے کے منھ میں دے دیا اور بچہ ایک خوشی کی دبی ہوئی چیخ سے ماں کی چھاتی سے چمٹ گیا اور چُسر چُسر دودھ پینے لگا...... دھیرے دھیرے اس دودھ پیتے ہوئے بچے کے ہاتھ ماں کی چھاتی پر یوں سرک رہے تھے جیسے کوئی معصوم آرزو اپنی منزل کی طرف سرکتی ہے۔ ان ہاتھوں کو سرکتے دیکھ کر یکا یک تارا کو محسوس ہوا جیسے وہ ہاتھ خود اس کے سینے پر سرک رہے ہیں۔ سرکتے سرکتے ناف کے اندر جا رہے ہیں، ٹٹول ٹٹول کر کوکھ سے اگنے اور جینے کا حق مانگ رہے ہیں۔''

کرشن چندر اپنی کہانیوں میں بات کو بہت طول بھی دیتے ہیں۔ ان کی کہانیوں میں اطناب کی مختلف شکلیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ ان کے یہاں منظر نگاری اور جزئیات نگاری، طول کلامی کے باوجود گراں نہیں گزرتی۔ یہ آرٹ انہی سے منسوب ہے۔ وہ اپنے فن میں ایسی صناعی سے کام لیتے ہیں کہ کہانی کی ہر فضا دل کو چھونے لگتی ہے لیکن ان کے یہاں اطناب کی ایسی مثالیں بھی موجود ہیں جن میں غیر تخلیقی زبان کا استعمال ہوا ہے۔ اس کے باوجود عزیز احمد ان کے طرز تحریر کو دوسرے افسانہ نگاروں سے بالکل منفرد قرار دیتے ہیں اور اس کا جواز بھی وہ پیش کرتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

'' جہاں تک طرز تحریر کا تعلق ہے اردو کا کوئی افسانہ نگار کرشن چندر کی گرد کو نہیں پہنچ سکتا۔ درد ہو یا طنز، رومانیت ہو یا حقیقت نگاری ان کا قلم ہر موقع پر ایسی دلکش چال چلتا ہے جو بانکی بھی ہوتی ہے اور انوکھی

بھی۔ لیکن جو اس قدر سادہ اور فطری ہوتی ہے کہ جیسے صبح کے وقت
چڑیوں کی پرواز۔ تصنع کا بعید ترین شائبہ بھی کہیں نہیں پایا جاتا، جو
نفس مضمون ہوتا ہے اس کی اندرونی موسیقی سے ہم آہنگ ہو کے ان
کا قلم لکھتا ہے۔''

(دیباچہ 'پرانے خدا' مشمولہ، مونوگراف کرشن چندر، جیلانی بانو، ساہتیہ اکادمی، 1986ء، ص:33)

کرشن چندر کا مقصد کردار سازی اور پلاٹ سازی کبھی نہیں رہا۔ شاید اسی لیے ظ. انصاری کے علاوہ ہمارے بہت سے دوسرے لکھنے والوں نے بھی ان کے کردار کو معمولی کہا۔ سچ تو یہ ہے کہ انھوں نے پلاٹ اور کردار پر کبھی کوئی توجہ ہی نہیں دی۔ بلکہ انھوں نے اپنی مثال دنیا کو اپنے مخصوص طرز نگارش سے پیش کیا۔ 'زندگی کے موڑ پر، مردہ سمندر، سپنوں کے اشارے، چوراہے کا کنواں' ایسی ہی کہانیاں ہیں جو بغیر پلاٹ کے ہوتے ہوئے بھی ہمیں اپنی طرف متوجہ کرتی ہیں۔

مختصر یہ کہ کرشن چندر زبان و بیان، اظہار و اسلوب کے ساتھ فکری اور ذہنی سطح پر حقیقت پسند تھے۔ وہ ہیئت اور تکنیک کی سطح پر پہلے ایسے کہانی کار تھے جنھوں نے ہر سطح پر اجتہاد کیا اور صناعی کی۔ ان کا تخلیقی رویہ، حقیقت پسندی اور طرز اظہار مختلف تھا۔ وہ تشبیہ سازی میں بھی ماہر تھے۔ ان کی کہانیوں کی فضا فقط صناعانہ نوعیت کی ہی نہیں بلکہ ان میں پوری زندگی سانس لیتی ہوئی نظر آتی ہے اور ان کا افسانوی متن ایک نئے اسلوب کی اساس قائم کرتا ہے۔ ان کے وہ افسانے جن پر مضمون نما ہونے کا گمان ہوتا ہے اختلافات کے باوجود ہمیں انہیں افسانے کے زمرے میں ہی شمار کرنا چاہیے۔

O

قرۃالعین حیدر: مشترکہ تہذیب اور رواداری کے آئینے میں

قرۃالعین حیدر کئی صدیوں اور کئی تہذیبوں کی کہانی کار ہیں۔ندی کے بہاؤ کی طرح سکھ دُکھ کو ایک دھاگے میں پروکر انسانی وجود کے تسلسل کو جس خوبصورتی اور باریک بینی سے انہوں نے آشکار کیا ہے اس کی نظیر نہیں ملتی۔ان کے یہاں کبھی حال ماضی میں تو کبھی ماضی حال میں پیوست ہوجاتا ہے۔ ان کا اصل موضوع انسانی وجود ہے۔ان کے یہاں ہندستان کی مشترکہ تہذیب و ثقافت کے مختلف ادوار میں نظر آنے والے میل ملاپ، یگانگت، یک جہتی اور رواداری کو ممکن بنایا جاسکتا ہے۔لیکن اس کے لیے ہمیں سیاست کی سفید چادر کو اپنے جسم سے اُتار پھینکنا ہوگا۔شر کے خاتمے کے لیے انسانی وجود کو خیر سے رشتہ ہموار کرنا ہوگا اور انسانی اعتبار کی بازیافت کے لیے دلوں کو کشادہ کرنا ہوگا۔قرۃالعین حیدر کا تجربہ بہت وسیع ہے۔بیسویں اور اکیسویں صدی کے وقت کے جدید تصور اور تغیر سے بھی وہ خوب واقف ہیں۔ان کے متن میں ہم جن تصورات سے آشنا ہوتے ہیں وہ عصری حسیت کا نتیجہ معلوم ہوتے ہیں۔مختلف خانوں میں تقسیم ہوتا ہوا انسان، ٹوٹتے بکھرتے وجود، غفلت شعاری، خود بیگانگی اور تنہائی کا احساس، یہ ایسے موضوعات ہیں جن پر گفتگو ہوتی رہی ہے۔اب اس کا تناظر پہلے جیسا نہیں رہا۔ان موضوعات کو بھی بدلتے وقت کے ساتھ بدلتے کینوس پر دیکھنا ہوگا۔قرۃالعین حیدر نے ہندستانی تہذیب کے مختلف کرداروں کو ایک دستاویز کے طور پر پیش کیا ہے اور جس سے ایک ایسی صداقت منکشف ہوتی ہے جو صدیوں کے تسلسل سے ہمیں بھی جوڑ دیتی ہے۔

تہذیب کی بازیافت اور رواداری وعدم رواداری کی بحث کوئی نئی نہیں ہے۔ روادار معاشرے میں عدم روادار افراد ہر عہد میں موجود رہے ہیں۔ یہ بھی سچ ہے کہ رواداری اور عدم رواداری کے مباحث میں حصہ لینے والے سیاسی لوگوں نے اس حساس موضوع پر مذہب کی چادر ڈال دی ہے اور مذہب کو ایک ایسے مقبرے میں تبدیل کر دیا ہے جس پر انسان اپنے اپنے مذہب کی سہولت کے اعتبار سے چادر پوشی کرتا ہے۔ اور یہیں سے عدم رواداری کی جڑیں مضبوط ہونے لگتی ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے اپنے ناولوں اور افسانوں میں جن مختلف رنگوں کو اُبھارا ہے اُن میں ایک رنگ صدیوں پرانی روادری، یک جہتی، میل جول اور آپسی بھائی چارے کی روایت بھی ہے۔ لیکن اس رنگ کو فسادات، نسلی تعصبات، جنگی معاملات، مذہبی اور گروہی تعصبات اور عدم رواداری سے پھیکا کر دیا گیا ہے۔ آج کے تناظر میں یہ کافی سنگین موضوع بن گیا ہے۔ قرۃ العین حیدر کی گہری نظر، منفرد اسلوب اور بے لاگ طریقۂ اظہار ہو یا پُر اسرار طریقۂ اظہار، وہ تہذیبی ٹریجڈی کو پوری طرح واضح کر دیتی ہیں، محمود ایاز نے شاید اسی لئے انہیں تہذیبی سانحہ کا نوحہ گر کہا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''جب 1947ء میں دلی لٹی اور اس کے ساتھ دوآبہ کے علاقہ میں تکمیل کو پہنچی، ہندو مسلمان کی پروردہ مشترکہ تہذیبی ثقافت کا جنازہ نکلا تو اردو ادب میں فسادات پر لکھی ہوئی تحریروں کے انبار کے باوجود اس تہذیبی سانحہ کو صرف ایک نوحہ گر ملا۔''
>
> (بحوالۂ قرۃ العین حیدر: ایک مطالعہ، مرتب ارتضیٰ کریم، ص 101)

قرۃ العین حیدر نے جس بدلتے ہوئے زمانے کو دیکھا تھا، جس بدلتی ہوئی تہذیب اور اقدار کو محسوس کیا تھا اس کا اظہار انہوں نے اپنے ناول 'سفینۂ غمِ دل' میں بڑی خوبصورتی سے کیا ہے۔ انہیں برائی اور ظلم کی ابتدا بھی یاد ہے اور انتہا بھی۔ اس لیے وہ ماضی کو مستقبل پر ترجیح دیتی ہیں ورنہ 'سفینۂ غمِ دل' میں انہیں یہ کیوں لکھنا پڑتا:

> ''جو کچھ میں نے دیکھا اور سہا۔ اس کے بعد اب میں دنیا کی ہر بُرائی اور ظلم کے لیے تیار ہوں۔ مجھے بدلے ہوئے زمانے، بدلی ہوئی تہذیب

اور بدلی ہوئی اقدار کے ساتھ زندہ رہنے کے لیے کہا گیا ہے۔"

جو لوگ ایک مخصوص طبقہ کے خلاف نفرت کی آگ کو ہوا دیتے ہیں دراصل انہیں تاریخ کا گیان دھیان نہیں ہے۔ انہیں یہ سوجھ بوجھ نہیں کہ وہ صحیح معنوں میں نفرت کس سے کریں۔ ان لوگوں سے جنہوں نے ہندوستان میں زہر گھولنے کا کام کیا یا اُن سے جو کلمہ گو ہونے کے باوجود کرشن اور راجہ اندر کی عظمت کا اعتراف کرتے ہیں۔ "آگ کا دریا" کا یہ اقتباس اسی بنیادی سوال کو حل کرتا ہے۔ چمپا کہتی ہے:

"پروفیسر میں کس سے نفرت کروں۔ انگریزوں سے جنہوں نے میرے لیے بے قصور بادشاہ کو معزول کیا یا اس کلمہ گو بادشاہ سے نفرت کروں جو ہندو دیومالا کا عاشق تھا۔ کرشن اور راجہ اندر کا سوانگ بھرتا تھا اور مسلمان مجاہدین کو قتل کرواتا تھا۔ ان مجاہدین سے متنفر ہوں جو لچھمن اور رام کے پُرامن خوبصورت شہر کو تاراج کرنے جارہے تھے یا ان ہندو جوگیوں کو موردِ الزام ٹھہراؤں، جو گھاٹ پر دوبارہ ہنومان مندر بنانا چاہ رہے تھے اور میں کس کو حق بہ جانب ٹھہراؤں۔"

تقسیم کے بعد جو مسلمان اپنے تحفظ کی تلاش میں پاکستان چلے گئے اُن کا جذباتی لگاؤ آج بھی ہندستان سے ہی ہے۔ اس سچائی کو سمجھنے والا نہیں۔ ہمارے سیاسی رہنماؤں کو آج تک یہ بات سمجھ میں نہیں آئی کہ مہاجر کا اصل وطن کیا ہوتا ہے۔ جو لوگ بات بات میں پاکستان چلے جانے کی بات کرتے ہیں کیا وہ صحیح راستے پر ہیں؟ کیا ایسے لوگ ملک کو متحد رکھ سکتے ہیں؟ جذباتی طور پر اپنے وطن سے جتنی وہ محبت کرتے ہیں انہیں کون اور باور کرائے کہ دوسرے بھی اپنے وطن سے اتنی ہی محبت کرتے ہیں۔ ہمیشہ ہی مہاجرین نے پاکستان سے زیادہ ہندستان کو چاہا ہے۔ "آگ کا دریا" کے کمال رضا کے طویل خط سے تو یہی اندازہ ہوتا ہے جو اس نے پاکستان سے لکھا تھا۔ یہ مختصر اقباس دیکھیے:

"پاکستان میں جو نفسا نفسی کا عالم ہے اور حبّ وطن کی کمی نظر آتی ہے، اس کی وجہ یہی ہے کہ مسلمان کو اس سرزمین سے کوئی بے اختیار

جذباتی یا روحانی لگاؤ نہیں۔ وہ موقع اور سیکورٹی کی تلاش میں یہاں
آئے ہیں....''

عصرِ حاضر کا ایک یہ بھی المیہ ہے کہ مسلمانوں کو شک کی نظر سے دیکھا جاتا ہے۔ چاہے وہ ہندوستان کا مسلمان ہو، عراق، برطانیہ، امریکہ، افغانستان یا پاکستان کا۔ اکثر و بیشتر یہی سمجھا جاتا ہے کہ مسلمان ہندو روایت کا دشمن ہوتا ہے۔ وہ دہشت گرد ہوتا ہے۔ دراصل سوچنے کا یہ رویہ ٹھیک نہیں۔ قرۃ العین حیدر نے اس رویّے کو یکسر مسترد کیا ہے۔ انہوں نے اپنی کہانیوں میں یہ واضح کیا ہے کہ مسلمان ہندو روایات کا اُتنا ہی احترام کرتا ہے جتنا وہ اسلامی روایات کا کرتا ہے۔ جب کمال اور سرل مشرقی پاکستان میں سیتا مندر کے درشن کی خواہش کا اظہار کرتے ہیں تو وہاں کے مسلمان اُن کے لیے فرشِ راہ ہو جاتے ہیں۔ یہاں اُن کی خوب آؤ بھگت ہوتی ہے۔ جب کمال یہ دیکھتا ہے تو نواکھالی اور بہار میں ہوئے قتلِ عام کا واقعہ سوالیہ نشان بن جاتا ہے۔ ''آگ کا دریا'' سے یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''ازار کی سڑک پر تازہ چھڑکاؤ ہوا تھا۔ لوگ لوگ اپنے اپنے گھروں سے کیلے اور پھل لے کر خاطر کے لیے آموجود ہوئے....!''
''آپ یاتری ہیں۔ بڑی دُور سے آئے ہیں، آپ کی خدمت ہمارا فرض ہے۔''
ایک ڈاڑھی والے مسلمان نے کہا۔
کمال حیرت سے یہ سب سنتا رہا۔ کیا انہیں انسانوں نے نواکھالی اور بہار میں ایک دوسرے کو ذبح کیا تھا؟''

یہ بات ہمیں کیوں سمجھ میں نہیں آتی کہ آپسی نفرت کا معاملہ ہندو اور مسلمان دو مذاہب سے تعلق رکھنے والوں کا نہیں بلکہ سیاست کی گھٹیا سوچ کا نتیجہ ہے۔ آپس میں لڑانے والے سیاسی افراد ہوتے ہیں۔ ان کے اپنے اغراض و مقاصد ہوتے ہیں۔ کمال الدین ابوالمنصور جیسے مسلمان کو بار بار اس سوال کا جواب دینے کی ضرورت کیوں پڑتی ہے کہ ملک کے تئیں وہ بھی وفادار رہے ہیں۔ صدیوں پہلے کا وہی کمال الدین ابوالمنصور رہے جواب کمال

رضا کہلاتا ہے۔ شیر شاہ نے مغلوں کے بنگال پر دو مرتبہ قبضہ کیا تو سپاہیوں نے کمال کے گاؤں پر ہی ہلّا بول دیا۔ یہ کیسا انصاف ہے۔ ''آگ کا دریا'' سے یہ اقتباس خاطر نشان ہو:

''سپاہیوں نے اس گاؤں کا محاصرہ کرلیا جس میں کمال کی جھونپڑی تھی۔ سپاہی لوٹ مار مچاتے اس کے گھر تک آن پہنچے۔ باہر نکلو۔ وہ چلاّ رہے تھے۔ تم سب سے بڑے فسادی ہو۔ تمہارا کوئی بھروسا نہیں۔ ارے وہ گیت بنانے والا ابوالمنصور یہیں رہتا ہے نا۔ باہر نکل آؤ بڈھے.... کمال کانپتے ہوئے ہاتھوں میں چراغ اُٹھا کر دروازہ تک آیا اور حیرت سے سپاہیوں کو دیکھنے لگا۔ وہ غل مچاتے اس کی اُور بڑھے۔ کمال مضبوطی سے دروازے کی چوکھٹ تھام کر اُن کے سامنے ڈٹ گیا... اس کے پاس اپنی مدافعت کے لیے تلوار بھی نہیں تھی... اسے افغانوں اور مغلوں کے جھگڑے سے کوئی دلچسپی نہیں۔ وہ صرف اتنا چاہتا ہے کہ یہاں اسے امن سے رہنے دیا جائے۔ یہ اس کا ملک ہے۔ اس کا وطن۔ یہاں اس کے بچے پیدا ہوئے ہیں۔ یہاں کی بی بی کی قبر ہے۔ یہاں اس کے دھان کے ہرے ہرے کھیت ہیں۔ اس نے اس زمین کی آبیاری کی ہے۔ اس نے گیت بنائے ہیں۔ وہ یہیں رہے گا۔ اسے غدّار کہنے کا حق کسی کو حاصل نہیں۔ یہ دارالحرب نہیں، دارالسلام ہے۔ اس لمحے اسے انکشاف ہوا۔ دارالحرب اور دارالسلام میں کوئی فرق نہیں۔ صرف رویے کا فرق ہے۔ لڑائیاں دو مذہبوں کے درمیان نہیں ہوتیں۔ دو سیاسی طاقتوں کے درمیان ہوتی ہیں۔

سہسرام کا شیر خاں اور دلّی کا ہمایوں بادشاہ دونوں کلمہ گو ہیں۔ یہاں ایک نے آکر دوسرے کا قلع قمع کر دیا۔ دارالسلام بھی دارالحرب بن سکتا ہے اگر اس میں شر کا وجود ہو۔'' (آگ کا دریا)

مذکورہ اقتباس سے یہ نکتہ عیاں ہو جاتا ہے کہ لڑائیاں دو مذاہب کے درمیان نہیں، دو سیاسی طاقتوں کے مابین ہوتی ہیں اور ایسے میں دارالسلام کے دارالحرب بن جانے کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔

قرۃ العین حیدر ''آگ کا دریا'' میں پاکستانی فن کاروں کی آزادیٔ اظہار پر دُکھ کا اظہار کرتی ہیں۔ ہندستان میں عدم رواداری (Intolerance) کبھی کبھی سنگین صورت اختیار کر لیتی ہے۔ اور پاکستان اس آگ میں گھی ڈالنے کا کام انجام دیتا ہے۔ لیکن کیا پاکستان کے پاس اس سوال کا جواب ہے کہ وہاں کے فنکاروں پر گلڈ (Guild) کا پہرہ کیوں ہے؟

آج کا سب سے بڑا سوال یہ ہے کہ کیا کھایا جائے اور کیا نہ کھایا جائے۔ محبت کی جائے تو کس سے اجازت لی جائے۔ دل کی بات ہونٹوں تک لائی جائے یا مصلحت پسندی اختیار رکی جائے، کیونکہ جب سچ کا اظہار کیا جاتا ہے تو فوراً پاکستان چلے جانے کا حکم نامہ جاری ہو جاتا ہے۔ کس سے کب لڑا جائے اور کب جیونتیا انجام دی جائے، جھگڑے خریدے جائیں یا جھگڑوں سے بچا جائے، یہ بھی کچھ اہم سوالات ہیں۔ آج ہر شخص اپنی لڑائی میں دوسروں کو حصہ دار بنانا چاہتا ہے اور ہم ہیں کہ ان کا حصہ بنتے جا رہے ہیں۔ ہندو مسلم جھگڑے میں جانیں ہندو یا مسلمان کی نہیں جاتیں بلکہ انسان کی جاتی ہیں۔ شرمسار ہندو یا مسلمان نہیں ہوتا بلکہ انسانیت ہوتی ہے۔ ’آگ کا دریا‘ میں جب اکھلیش گوتم نیلمبر سے یہ سوال کرتا ہے کہ:

> ''تم کو اگر کسی جنگ میں شامل ہونا پڑا تو کیا تم انکار کر دو گے؟''
>
> گوتم اکھلیش کے اس سوال سے لڑکھڑا گیا تھا۔ یہ سوال وہ مدتوں سے اپنے آپ سے کر رہا تھا۔ کیا دنیا میں ایسے لوگوں کی جگہ ہے جو بغیر کسی سے لڑے زندہ رہنا چاہتے ہیں؟
>
> اس نے کملیشور کو مخاطب کیا، ''مجھے بتاؤ تم سب کلاکار اور عالم جو یہاں موجود ہو۔ بتاؤ کہ کس وقت لڑا جائے اور کس وقت نہیں۔ کوئی ہری

شنکر سے یہ پوچھنے جاؤ۔ جیو ہتیا کس سمے جائز ہے، کب ناجائز۔" وہ کمرے میں ادھر اُدھر ٹہلنے لگا۔ "بھائیو مجھے نندراجہ سے کوئی دلچسپی نہیں۔ یہ سب مل کر مجھے اپنی لڑائیں میں کیوں گھسیٹتے ہیں۔ لیکن مجھے ان سب کی جانیں بہت پیاری ہیں۔ میں خود بھی زندہ رہنا چاہتا ہوں۔ میں اب کیا کروں گا۔"

"آگ کا دریا" میں بغداد کا ابوالمنصور ایک اہم کردار ہے۔ اس کے توسط سے قرۃ العین حیدر نے خون خرابے کی جو تصویر پیش کی ہے وہ انتہائی غور طلب ہے۔ ہندو مسلمان کے درمیان خلیج بڑھتی جا رہی ہے۔ اگر ہندوؤں میں کچھ شدت پسند عناصر ہیں تو مسلمانوں میں بھی ایسے افراد مل جائیں گے۔ ابوالمنصور کی یہ باتیں ہمیں سوچنے پر مجبور کر دیتی ہیں:

"میں جب تک اس چکّر میں رہوں گا مجھے دوسروں کو مارنا پڑے گا۔ دوسرے مجھے مارنے کے درپے رہیں گے۔ میں سامنے والے انسان کو مار ڈالوں گا کیونکہ اس نے سر پر چوٹی رکھی ہے اور گائے کو پوجتا ہے۔ اور اگر میں نے اس کو قتل کرنے میں سبقت نہیں کی تو وہ میرا کام تمام کر دے گا کیونکہ میرے سر پر چوٹی نہیں ہے۔" (آگ کا دریا)

کس کے سر پر ٹوپی ہے اور کس کے سر پر چوٹی، آج تک ہندوستان اسی میں الجھا ہوا ہے۔ مٹھی سے ریت کی طرح بہت سی چیزیں نکل رہی ہیں اور پورا معاشرہ تماشائی بنا ہوا ہے۔ یہ وہی ہندوستان ہے جہاں گوتم نیلمبر، ابوالمنصور، کمال الدین، نواب کمن، کمال رضا سب ایک تھے۔ کسی کی کہانی کسی سے الگ نہیں تھی۔ اگر ہم کمال رضا کی کہانی کو گوتم نیلمبر سے الگ کر کے دیکھیں گے تو کمال رضا کہیں گُم ہو جائے گا اور گوتم نیلمبر کی کہانی سے کمال رضا کو منہا کر دیں گے تو گوتم نیلمبر بھی ہم سے اوجھل ہو جائے گا۔ یہ وہی ہندوستان ہے جہاں چمپا غمِ حسین کرتی تھی، جہاں مسلمان فقیروں کی جھولی میں ہندو عورتیں آٹا اور چاول ڈالتی تھیں۔ جہاں تہذیبوں کی کہانی میں مذہب کہیں نظر نہیں آتا تھا۔ یہاں چمپا غازی الدین حیدر کے دربار اور حضرت عباس کی درگاہ پر جاتی تھی۔ گومتی میں بجرے پر تیرتی

تھی۔ ہر جگہ چمپا ہی چمپا تھی۔ وہ چمپک بھی تھی، چمپا باجی بھی۔ وہ ہندو بھی تھی اور مسلمان بھی لیکن وہی چمپا بعد میں پریشان ہو جاتی ہے:

''برج کے رہس دھاریوں نے کرشن لیلا کے سوانگ تیار کیے۔
چمپا رادھا بنی۔ کبھی چمپا کو گوتم نے ہز مجسٹی شاہِ زمن غازی الدین
حیدر کے دربار میں دیکھا جہاں وہ آواز کے شعبدے دکھاتی تھی۔
اس نے چمپا کو جمعرات کے روز درگاہ حضرت عباس جاتے دیکھا۔
میلوں اور باغوں میں دیکھا۔ گومتی میں بجرے پر تیرتے دیکھا۔
ہر طرف چمپا تھی۔''

یہ وہی ہندوستان ہے جہاں مغل بادشاہوں اور صوبے داروں نے رام گھاٹ بھی بنوایا اور مسجدیں بھی تعمیر کروائیں۔ لیکن آج وہی ہندوستان بدلا بدلا سا نظر آرہا ہے۔ چمپا آج بھی ان سوالوں میں گھری ہوئی ہے۔ کافی پریشان ہے تبھی تو وہ پروفیسر بنرجی سے مزید کہتی ہے:

''جب میں بنارس میں پڑھتی تھی میں نے دوقوموں کے نظریے پر
کبھی غور نہیں کیا۔ کاشی کی گلیاں اور شوالے اور گھاٹ میرے بھی
اتنے ہی تھے جتنے میری دوست لیلا بھارگوا کے۔ پھر یہ کیا ہوا کہ جب
میں بڑھی تو مجھے یہ پتہ چلا کہ ان شوالوں پر میرا کوئی حق نہیں کیونکہ
میں ماتھے پر بندی نہیں لگاتی اور تپلیشوار کی آرتی اُتارنے کے بجائے
میری ماں نماز پڑھتی ہے۔ لہٰذا میری تہذیب دوسری ہے۔ میری
وفاداریاں دوسری ہیں۔ میں نے بیسینٹ کالج میں ترنگے کے نیچے
کھڑے ہوکر جن مَن گایا ہے لیکن مجھے وہاں اکثر محسوس ہوا ہے کہ مجھے
اس ترنگے کے سائے میں اجنبی سمجھا جاتا ہے۔ میں تو اسی ملک کی
باسی ہوں۔ اپنے لیے دوسرا ملک کہاں سے لاؤں۔''

کیا ''آگ کا دریا'' کے یہ اقتباسات آج بھی زندہ نہیں ہیں:

''ہم سب چھپے ہوئے فاشسٹ ہیں۔ ہم سب کے ساتھ میں غیر مرئی

مشین گئیں ہیں جن کا رخ ہم نے دوسروں کی سمت کر رکھا ہے۔
خیالات کی مشین گنیں، صرف بوڑھی عورتیں امن چاہتی ہیں لیکن دنیا
کو بوڑھی عورتوں کی ضرورت نہیں۔"
—"یہ بکے ہوئے اور خریدے ہوئے انٹلکچوئیلز کا دور ہے۔ اس
عہد میں آرٹسٹ کی بڑی بھاری قیمت مقرر ہو چکی ہے۔ کون کہتا ہے
کہ دنیا میں آرٹسٹ کی قدر نہیں۔ دیکھو ایشیا کے فنکار لوگ کس طرح
فُل برائٹ اور طرح طرح کے وظیفوں پر دھڑا دھڑ امریکہ جا رہے
ہیں"، گوتم نے کہا۔
—ایشیا کے فنکار لوگ تو دھڑا دھڑ سوویت یونین اور چین بھی جا رہے
ہیں"، بیل نے کہا۔ وہ بڑا سخت جانبدار تھا۔"
"—یہ تقسیم شدہ دنیا ہے، ملک، نظریے، انسانی روحیں، ایمان، ضمیر
ہر شے تلواروں سے کاٹ کاٹ کر تقسیم کر دی گئی ہے۔ یہاں ہر طرف
سرحدیں ہیں۔ اس تقسیم شدہ دنیا میں ہم ایک دوسرے سے سرحدوں
ہی پر مل سکتے ہیں۔"

قرۃ العین حیدر کا ماننا ہے کہ باغی سے باغی نسل بھی اپنی تہذیب کی طرف مراجعت کرتی ہے۔ وہ اپنی جڑوں کو ایک نہ ایک دن ضرور پہچانتی ہے۔ "آخرِ شب کے ہم سفر" میں اس پہلو پر بھی فوکس کیا گیا ہے۔ ان کے یہاں یہ فکر تصورِ وقت کے سبب پروان چڑھتی ہے۔ مذکورہ ناول کی کہانی میں پرانی باغی خاتون دیپالی سرکار، نئی باغی لڑکی ناصرہ نجم السحر سے کہتی ہے:

"کل کے باغی آج کے اسٹیبلشمنٹ میں شامل ہو چکے ہیں۔ تم آج
کی باغی ہو۔ ممکن ہے تم کل کے اسٹیبلشمنٹ میں شامل ہو جاؤ"۔

آج کے تناظر میں یہ ایک اہم پہلو ہے۔ کب کون کس کے ہاتھوں بک جائے گا یہ کسی کو نہیں معلوم۔ کون کب کس کا سودا کر بیٹھے یہ بھی نہیں معلوم۔ پھر بھی قرۃ العین حیدر اپنی جڑوں کی تلاش کرنے سے نہیں تھکتیں۔ انہوں نے نقادوں کی منفی تنقید کی کبھی پروا نہیں کی۔ "آخر شب

کے ہمسفر'، 'کارِ جہاں دراز ہے'، 'میرے بھی صنم خانے'، 'چاندنی بیگم' (ناول)، 'سیتاہرن'، 'چائے کے باغ'، 'دلربا'، 'اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجو' (ناولٹ) اور 'جلاوطن'، 'ہاؤسنگ سوسائٹی'، 'کیکٹس لینڈ' وغیرہ کہانیوں میں یوں تو کرداروں کے مختلف تہذیبی وفکری اور سماجی ونفسیاتی منطقے ہیں لیکن ان سب میں قرۃ العین حیدر کا بنیادی عنصر ایک ہی ہے اور وہ ہے ہندستانی تہذیب وثقافت، رواداری، قومی یک جہتی، یگانگت اور آپسی بھائی چارہ کا عنصر۔

'میرے بھی صنم خانے' میں قرۃ العین حیدر نے تقسیم کی عظیم انسانی ٹریجڈی کو پیش کیا ہے۔ اس ناول میں ہر کردار کا اپنا الگ صنم خانہ ہے۔ اور جس میں کسی بھی کردار کو سکون نصیب نہیں ہے۔ ہر کردار کی اپنی ایک الگ کہانی ہے۔ اس میں قدریں ختم ہو چکی ہیں۔ فقط زوال کا منظر ہے۔ ملاحظہ کیجیے یہ اقتباس:

> ''پرانی دنیا ختم ہو چکی تھی۔ جو کچھ باقی تھا وہ اس وقت بے کس اتنا حماقت زدہ تھا، ایسا مجبور تھا کہ دنیا اس کا مذاق اڑا رہی تھی۔ تہذیب کے مرکزوں اور گہواروں میں پلنے والے دربدر کی ٹھوکریں کھانے کے لیے صحراؤں کی طرف نکل گئے۔ امام باڑے ویران اور مسجدیں شکستہ ہو گئیں۔ پرانے خاندان مٹ گئے۔ زندگی کی پرانی قدریں خون اور نفرت کی آندھیوں کی بھینٹ چڑھ گئیں۔ ایک عالم تہ و بالا ہو گیا۔ وہ تہذیب ہندوؤں، اور مسلمانوں کا وہ معاشرتی اور تمدنی اتحاد وروایات، وہ زمانہ سب کچھ ختم ہو گیا۔''

'چاندنی بیگم' میں قرۃ العین حیدر نے بہت سے موضوعات کو چھونے کی کوشش کی ہے جن میں ذاتی مفاد کی خاطر مندر اور مسجد کی تعمیر کے لیے زمینوں پر قبضہ کرنا، ملے جلے کلچر کی عکاسی، مذہبی رواداری اور ہندو پاک کے باہمی رشتے، معاشی اور معاشرتی تبدیلیاں اور شادی بیاہ کے مسائل بطورِ خاص شامل ہیں۔ ناول میں عصری سیاست اور مسلم قیادت کی واضح تصویر ہمارے سامنے رقص کرنے لگتی ہے۔ بیٹی اپنے باپ شیخ طاہر علی سے ہم کلام ہے:

> ''پوپ۔ آپ قیصر چچا مرحوم کی طرح سیاست میں آجائیے۔ لیکن

آپ لیڈر بن بھی گئے تو سی۔ پی۔ ایم تو ظاہر ہے جوائن کریں گے
نہیں۔ آپ بھی ہندوستان کے بہت سے مسلم لیڈروں کی طرح
موجودہ سچویشن برقرار رکھنا چاہیں گے۔ ورنہ آپ کی قیادت خطرے
میں پڑ جائے گی۔ کلچر کو بھدرالوگ کی میراث کس نے بنایا ہے۔''

قرۃ العین حیدر کی متعدد کہانیوں میں اودھ کی تہذیب، ہندو مسلم کلچر ار ہندستانی اقدار سے عشق کی فضا دیکھنے کو ملتی ہے۔ انہوں نے تہذیبوں کی سطحیت اور ان کی موت کو بھی موضوع بنایا ہے۔ نیز مذہبی عصبیت پر سے پردہ بھی اٹھایا ہے۔ پہلے 'ہاؤسنگ سوسائٹی' کے سلطان کی یہ باتیں سنیے:

''جس نظام نے اس مذہبی عصبیت کو جنم دیا، اُسی عصبیت کے ہاتھوں
اس سماج کے محل جلا دیے گئے.... ماضی کی محل سرائیں جل کر راکھ
ہوئیں مگر ابھی اس ملبے کی بنیادوں پر دونوں ملکوں میں نئی بورژوازی
کے نئے محل کھڑے ہوں گے۔ کل کے جاگیردار کی جگہ آج کا سرمایہ
دار حاصل کرے گا۔ ہماری جدوجہد کا آغاز آج سے ہو رہا ہے۔''

اور اب ہندوؤں اور مسلمانوں کی اس قدیم مشترکہ تہذیب وتمدن کی روایت پر نگاہ ڈالیے جو ہندستان کی ہمیشہ شناخت رہی ہے:

''ہندو مسلمانوں میں سماجی سطح پر کوئی واضح فرق نہ تھا۔ خصوصاً دیہاتوں
اور قصبہ جات میں عورتیں زیادہ تر ساریاں اور ڈھیلے پائجامے پہنتیں۔
اودھ کے بہت سے پرانے خاندانوں میں بیگمات اب تک لہنگے بھی
پہنتیں۔ ہندوؤں کے ہاں اسے 'اجار' کہا جاتا ہے۔''

ہندوستان میں ایک روشن زمانہ بھی رہا ہے جب ہماری زبان بھی ایک تھی اور ہمارے محاورے بھی ایک ہی تھے۔ گیت اور کجریاں ہماری مشترکہ میراث تھیں۔ کرشن کنہیا کے تصور سے کبھی اسلام خطرے میں نہیں آیا۔ قرۃ العین حیدر نے ہندوستان کی اس تصویر کو اپنے افسانہ 'جلاوطن' میں کچھ اس طرح سے بیان کیا ہے:

''— زبان اور محاورے ایک ہی تھے۔ مسلمان بچے برسات کی دعا مانگنے کے لیے منہ نیلا پیلا کیے گلی گلی ٹین بجاتے پھرتے اور چلاتے۔ برسورام دھڑا کے سے، بڑھیا مر گئی، فاقے سے گڑیوں کی بارات نکلتی تو وظیفہ کیا جاتا۔ ہاتھی گھوڑا پالکی، جے کنہیالال کی۔ مسلمان پردہ دار عورتیں جنھوں نے ساری عمر کسی ہندو سے بات نہ کی تھی جب ڈھولک لے کر بیٹھتیں تو لہک لہک کر الاپتیں۔ بھری گگری موری ڈھرکائی شام۔ کرشن کنہیا کے اس تصور سے ان لوگوں کے اسلام پر کوئی حرف نہ آتا تھا۔ یہ گیت اور کجریاں اور خیال، یہ محاورے یہ زبان، ان سب کی بڑی پیاری اور دل آویز مشترکہ میراث تھی۔ یہ معاشرہ جس کا دائرہ مرزاپور اور جون پور سے لے کر لکھنؤ اور دلّی تک پھیلا ہوا تھا۔ ایک مکمل اور واضح تصویر تھا۔ جس میں آٹھ سو سال کے تہذیبی ارتقا نے بڑے گمبھیر اور بڑے خوبصورت رنگ بھرے تھے۔''

لیکن اب مشترکہ تہذیب وہ نہ رہی جو پہلے ہوا کرتی تھی۔ افسانہ نگار نے مشترکہ تہذیب کی موت کا دلدوز منظر بھی 'جلا وطن' میں ہی پیش کر دیا ہے۔ افسانہ نگاری نظر میں مشترکہ ہندو مسلم کلچر اب وہ نہیں رہا جو آٹھ سو سال کی ہماری قدیم روایت رہی ہے۔ محرم کی چاندرات کی اعزاداری کے حوالے سے مشترکہ تہذیب کی موت کا نقشہ کچھ یوں کھینچا گیا ہے۔

''— آج چاندرات تھی۔ محلے میں نقارہ رکھا جا چکا تھا۔ مجلسیں اب بھی ہوتیں۔ لیکن وہ چہل پہل، رونق اور بے فکری تو کب کی خواب و خیال ہو چکی تھی۔ ڈیوڑھی میں ڈولیاں اترنی شروع ہوئیں اور بیبیاں آ آ کر امام باڑی کے دالان میں بیٹھنے لگیں۔ کشوری بیدلی سے دہلیز پر اپنی پرانی جگہ پر بیٹھی رہی۔ دالان کی چاندنی جس پر تل دھرنے کو جگہ نہ ہوتی تھی، اب چھدری چھدری نظر آتی تھی۔ سارے خاندانوں میں سے دو دو تین تین افراد تو ضرور ہی ہجرت کر گئے

تھے۔ بڑی بھاوج بہت مشکل سے پاؤں گھسیٹتی ادھر اُدھر چل رہی
تھیں۔ اب وہ اتنے تللّے کہاں۔ ساری مہریاں اور کہارنیں اور
پاسنیں ایک ایک کر کے چھوڑ کر چل دیں۔ بس نگوڑی مولہ رہ گئی تھی
سو اس کی آواز کو بھی پالا مارا گیا تھا...!''

'جلاوطن' میں آفتاب رائے کا کردار بہت اہم ہے۔ وہ انگریزوں کی سازشوں سے پوری طرح آگاہ ہے۔ آفتاب رائے کٹر ہندو پرستی، کٹر مسلم پرستی اور فرقہ پرستی کو ملک کے لیے خطرہ سمجھتا ہے۔ وہ اپنے لبرل رویّے کے سبب فرقہ پرست ہندوؤں کی آنکھ کا کانٹا بن جاتا ہے۔ آفتاب رائے کا تصور اس وقت پارہ پارہ ہو جاتا ہے جب 'جلاوطن' کی کھیم وتی کٹر ہندو پرست ہو جاتی ہے اور ہندو مسلم اتحاد کی حامی اس کی سہیلی کشوری کٹر مسلم لیگی بن جاتی ہے۔ یہ دونوں کردار ہندو اور مسلمان کے آٹھ سو سالہ اتحاد کی علامت ہے لیکن ان کے درمیان بھی فاصلے آجاتے ہیں۔ یعنی اب تو ہائے ہیلو میں بھی جھجھک پیدا ہو گئی ہے۔ یہ اقتباس دیکھیے:

''کیا تم نے کبھی سوچا ہے۔ اس نے اپنے ساتھیوں کو مخاطب کیا کہ
ہم جو چھ سو سال تک ایک دیوار کے سائے میں رہے، ایک مٹی سے
ہماری اور اس کی (کھیم وتی کی) تخلیق ہوئی تھی۔ اُس کے اور
ہمارے گھر والوں کو اپنی مشترکہ کلچر پر ناز تھا۔ اور ایک قسم کا احساس
برتری۔ چار سال بعد جب اس وقت کھیم نے مجھے دیکھا تو ایک لحظے
کے لیے ذرا جھجکی۔ پھر ہیلو کشوری کہتی ہوئی آگے چلی گئی۔''

قرۃ العین حیدر نے اپنے افسانہ 'کیکٹس لینڈ' کے کرداروں پنکی، اشرف اور طلعت جمیل کے حوالے سے نہ صرف ہندستان اور پاکستان بلکہ پوری دنیا کے عصری منظر نامے میں انسان کے منتشر وجود کو بیان کیا ہے۔ یہ اُس دنیا کی کہانی ہے جہاں تہذیبی، ثقافتی، جذباتی اور روحانی بنیادیں مسمار ہو چکی ہیں۔ یا کم از کم ہل چکی ہیں۔ تمام کرداروں کے اپنے اپنے تجربات ہیں۔ زندگی جواب جہنم بن چکی ہے اس کا یہ تجربہ بھی ملاحظہ کیجیے:

''— ہاں، ہم بہت بُرے زمانے میں ملے ہیں، اور اسیلسی کے گھنٹے

ہمارے پیچھے بجتے جارہے ہیں۔ ہماری زندگی کو چوہے کُتر رہے
ہیں، اور ہمارا خدا پہاڑوں پر پیدا ہونے سے پہلے ہی مر چکا ہے، اور
اُس کی تجہیز و تکفین سے فراغت پا کر میں تمہارے پاس آئی ہوں۔
— تم نے غلطی کی ہے۔ جب یہ سفید بیمار چوہے، اپنے بلوں کو واپس
بھاگ جائیں، تب تم بھی بور ہو چکی ہوگی۔ اُسی طرح مرنے کا انتظار
کرو، جیسے اور سب مرتے ہیں۔''

بیسویں صدی ہی نہیں اکیسویں صدی کے انسان کا بھی یہی المیہ ہے۔ یہ موضوع آج کے فکشن کا بھی ہے۔ جس میں ابتدا التباس (Illusion) سے ہوتی ہے اور اختتام اس حقیقت سے سبق لینے پر۔ گویا متعدد مسائل سے اُلجھا ہوا انسان ظلم و جبر، ناانصافی، بے کسی اور انتشار کی زندگی گزارنے پر مجبور ہے اور اس کا ذمہ دار وہ خود ہے۔

قرۃ العین حیدر پر تقسیم، فساد، فرقہ پرستی اور تنگ نظری نے بہت گہرا اثر ڈالا تھا۔ جس کا ذکر وہ بار بار کرتی تھیں۔ افسانہ 'برف باری سے پہلے' میں ایک لیڈی کردار جس طرح کرسچین لڑکی نشاط اسٹیلے کو ایک تلخ حقیت سے آگاہ کرتی ہے اس سے ہم بہت کچھ سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں:

''— ارے گھبراؤ نہیں۔ تمہارا بالکل عیسائی والا نام ہے۔ اس لیے تمہیں
کوئی چھرا نہیں گھونپے گا۔ وہ ہنستے ہوئے بولی، مصیبت تو میری ہے کہ
غیر مسلم ہوتے ہوئے بھی میرا مسلمانوں جیسا نام ہے۔ اب میں کرپان
سے محفوظ رہنے کے لیے اپنا پیشہ والا نام اختیار کرنے والی ہوں۔''

مذکورہ کہانیوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ قرۃ العین حیدر تہذیبی بحران سے بہت پریشان رہی ہیں۔ تقسیم سے ہمارے کلچر اور ہماری تہذیبی وراثت کو جو نقصان پہنچا ہے وہی موضوعات کم و بیش ان کے یہاں شدومد سے دکھائی دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں دورِ حاضر کے بہت سے اہم سماجی وسیاسی واقعات پر خاموشی نظر آتی ہے۔ قرۃ العین حیدر نے ایک طرف ہندستان کے اعلیٰ متوسط اور بورژوا طبقہ کی اقدار اور زیادتیوں کو اجاگر

کیا ہے تو دوسری طرف رومانی افسانے بھی لکھتے ہیں لیکن اُن کی وہ کہانیاں زیادہ بحث میں رہیں جن پر تقسیم، تہذیبی بحران اور جلاوطنی کے اثرات زیادہ نظر آتے ہیں۔ انہوں نے محبت، نفرت، مذہبی کٹر پن اور بے رحمی کو نمایاں کیا ہے۔ انہوں نے تکثیری معاشرے میں بزرگوں کی وسیع المشربی، اخلاص اور خانقاہوں کی سیکولر فضا کی بھی خوب عکاسی کی ہے۔ لیکن سچ تو یہ ہے کہ ہمارا معاشرہ آج بھی فرقہ پرستی اور عدم رواداری کی بھنور میں غوطے لگا رہا ہے۔ یعنی انسانی زندگی اتنی ہی الجھتی جاتی ہے جتنی ہم اُسے سلجھانے کی کوشش کرتے ہیں۔ دراصل سارا مسئلہ کمیونی کیشن کا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے سامنے بھی کمیونی کیشن کا ہی مسئلہ تھا۔ ہم معاشرے میں اپنی باتوں کو کمیونی کیٹ نہیں کر پاتے۔ ہم اتنے سیانے ہو چکے ہیں کہ انسان انسان کی قدر نہیں کرتا۔ نتیجہ بقول قرۃ العین حیدر:

> ہم اپنی اپنی لاشوں کو کاندھوں پر اٹھائے گھوم رہے ہیں۔ ہمارے سامنے اپنی اپنی صلیبیں الگ الگ گڑی ہیں اور ہم اُن سے برابر کرب پاتے رہتے ہیں۔" (بحوالہ قرۃ العین حیدر: ایک مطالعہ، ص 492)

قرۃ العین حیدر نے ایسی بہت سی کہانیاں لکھی ہیں جن میں ان کا منفرد اندازِ فکر صاف جھلکتا ہے۔ 'دِکھلا یئے لے جا کے مجھے مصر کا بازار' کو بھی 'ہاؤسنگ سوسائٹی' اور 'جلاوطن' کے زمرہ میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ 'شیشے کا گھر' کے بعد اُن کا زاویۂ نظر بدلا بدلا نظر آتا ہے۔ وہ رومان کے ساتھ ہندستان کی اصل تصویر کو نمایاں کرنے کے ہنر سے بھی واقف تھیں۔ انسان کی سسکیوں کو وہ پہچان چکی تھیں۔ رواداری کی بحالی اور اپنی تہذیب کی بازیافت کے لیے ان کا اپنا ایک تخلیقی وژن تھا۔ ان کا فن اور فکر دونوں محبت، رفاقت اور انسان دوستی پر ٹکا ہوا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ انہوں نے زندگی کے محدود پہلو کو اپنی تخلیق کا موضوع بنایا لیکن یہ بھی انہیں کا کمال ہے کہ محدود پہلو کو بھی اس ہنر مندی سے پیش کیا کہ انسان آج بھی رواداری، محبت، یگانگت اور دوستی کے سرے کو ہی پکڑ کر نفرت اور فرقہ پرستی سے نجات کا راستہ ڈھونڈھ سکتا ہے۔ ہمیں اور آپ کو یہ رہگزر روشن کرنا ہوگا۔ تبھی باہمی ارتباط کی فضا قائم ہو سکتی ہے۔

○

انتظار حسین: اردو فکشن کا ایک روشن استعارہ

کچھ ایسے بھی انساں ہیں جو مر جائیں تو
صدیوں تک قبروں کو بھی حیرانی ہوگی
(مشتاق صدف)

اردو کے ممتاز فکشن نگار انتظار حسین کا شمار ان شخصیتوں میں ہوتا ہے، جن کے جانے سے انسان کو حیرانی ہوتی ہے۔ جو لوگ تخلیق کار کے ساتھ ساتھ اچھے اور نیک انسان ہوتے ہیں اور جو انسانی عظمت کے دلدادہ ہوتے ہیں ان کی موت کا یقین ہی نہیں ہوتا۔ 2 فروری 2016 کو ریوتی سرن شرما کا جب فون آیا اور انھوں نے گلوگیر آواز میں انتظار حسین کے انتقال کی مجھے اطلاع دی تو مجھے بھی یقین نہیں آیا۔ وہ کچھ دنوں سے بیمار ضرور تھے لیکن یہ بات ذہن و دماغ میں بھی نہیں تھی کہ ان کے اُٹھ جانے کی خبر سننے کو ملے گی۔ بہر حال یہ قدرت کا ایسا نظام ہے جسے جھٹلایا نہیں جا سکتا۔ انتظار حسین اب ہمارے درمیان نہیں رہے لیکن ان کی روشن لکیریں ایسی ہیں جو ہمیشہ انھیں زندہ رکھیں گی۔ ان کے انتقالِ پُر ملال پر اردو کے ممتاز نقاد پروفیسر گوپی چند نارنگ کی یہ رائے ان کی گوہر بار شخصیت اور کارنامے کو اُجاگر کرتی ہے:

''انتظار حسین کا انتقال ایک معمولی واقعہ نہیں۔ وہ شہابِ ثاقب کی طرح اردو ادب کے آسمان پر ایک اَن مٹ روشن لکیر چھوڑ گئے۔ ان جیسا ہمہ جہت ادیب اور فکشن نگار صدیوں میں پیدا ہوتا ہے۔ انھوں نے کوثر و تسنیم اور گنگا جمنا میں دُھلی ہوئی اردو سے ایک ایسی ثقافتی اور

تخلیقی زبان وضع کی اور داستانی اسلوب کی بازیافت کر کے ایک ایسا
تخلیقی محاورہ خلق کیا جس سے ان کا انفراد ہمیشہ کے لیے قائم ہو گیا۔"

دراصل انتظار حسین کی موت کے ساتھ فکشن کی ایک صدی بھی خاموش ہو گئی۔ ہندوستان میں منٹو، بیدی، کرشن چندر، عصمت وغیرہ کے بعد قرۃ العین حیدر اور پاکستان میں انتظار حسین کے دم سے ہی گلشن ادب میں رنگ لالہ وگل برقرار تھا اور سبو میں بھی جوشِ پیہم تھا۔ لیکن قرۃ العین حیدر کے بعد جو اُداسی تھی اب انتظار حسین کے بعد یہ اُداسی کئی گنا بڑھ گئی ہے۔ انتظار حسین اردو فکشن کے قطب مینار تھے۔ وہ پرانی اور شکستہ تاریخی عمارتوں کے قصہ گو تھے تو تہذیبی وثقافتی نشانات کے آخری داستان گو بھی تھے۔ تہذیب وثقافت کے احساسِ زیاں کو روشن لکیروں میں بیان کرنے کا ہنر انھیں خوب آتا تھا۔ ان کی تخلیقی نثر ہو یا مکالماتی لہجہ، ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہم روایت اور تہذیب کے گہرے سمندر میں غوطہ زن ہیں۔

انتظار حسین نے ہمیشہ اپنی روایت کو سینے سے لگائے رکھا۔ مغربی علوم پر مشرقی علوم کو ترجیح دی۔ برصغیر کی تہذیبی روایات پر مبنی کتابوں کو ہمیشہ اپنے سرہانے رکھا۔ ہندوستان کے ڈبائی (یوپی) میں 7 دسمبر 1923 کو آنکھیں کھولیں اور بعد میں ہجرت کے تجربے سے گزرے۔ ہجرت کے تجربات ان کی تخلیق میں بھی نظر آتے ہیں۔ انھوں نے اپنے پُرکھوں کی ہزاروں برس پرانی داستان گوئی کی روایت کو از سر نو زندہ کیا اور گنگا جمنی تہذیب کی زبان اردو سے ایک نئے تخلیقی اسلوب کی بازیافت کی۔ نیز ایک ایسا تخلیقی کینوس بنایا جس سے ان کی منفرد شناخت قائم ہو گئی۔ انھوں نے تقسیمِ ہند کو دیکھا اور ہجرت کے درد وکرب کو بھی محسوس کیا۔ ان کے عہد نے کلاسیکی فضا میں سانس لی تو ترقی پسندی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے مختلف رنگوں کو بھی اپنے اندر سمیٹا۔ انتظار حسین نے اپنے عہد کے تمام رنگوں کو اپنے منفرد اسلوب سے جاوداں کر دیا۔ یہ تخلیقی جنون ہی تھا کہ انھوں نے اردو فکشن کو انگریزی فکشن کے مقابل لا کھڑا کیا۔ انھوں نے زندگی کو کہانیوں میں ڈھالا تو کہانی متحرک ہو گئی اور جب کہانی متحرک ہوئی تو نئے نئے قصے وجود میں آئے۔ نئی نئی کہانیوں کا جنم ہوا۔ نئے نئے لباس میں نئی نئی کہانیاں نظر آنے لگیں۔ ان کہانیوں کو انتظار حسین نے 'جنم کہانیاں' اور 'قصہ کہانیاں' کا نام

دیا۔ جب ان کہانیوں کو لمبی عمر ملی یعنی کہانیاں طویل ہوئیں تو وہ 'بستی'، 'تذکرہ'، 'چاند گہن'، 'آگے سمندر ہے' جیسے ناموں سے منظر عام پر آئیں۔ انھوں نے 'خیمے سے دور' زندگی کو آباد کیا۔ 'زمیں اور فلک اور' سے اپنی زندگی کے نشیب و فراز کو بیان کیا۔ 'آخری آدمی' کو آواز بھی دی، 'کنکری' سے انسانی بھید کو سمجھا۔ 'خالی پنجرہ' میں خود کو قید ہونے سے بچایا بھی۔ 'گلی کوچے' کی خاک بھی چھانی، 'کچھوے' سے سبق بھی حاصل کیا۔ 'شہر افسوس' سے نجات حاصل کرنے کی کوشش بھی کی اور 'شہرزاد کے نام' جنون بھرا پیغام بھی دیا اور ان کے نام 'ہندوستان سے آخری خط' بھی آیا۔ انھوں نے لوگوں سے 'ملاقاتیں' بھی کیں۔ 'چراغوں کا دھواں' بھی دیکھا۔ 'نئے شہر پرانی بستیاں' آباد بھی کیں۔ 'چاند گہن' اور 'سنگھاسن بتیسی' سے چونکایا بھی اور بچوں کو 'کلیلہ دمنہ' بھی سنایا۔ نیز خود سے یہ سوال بھی کیا کہ کرید تے ہو جو اب راکھ 'جستجو کیا ہے'۔ لاہور میں بیٹھ کر 'دلّی تھا جس کا نام' سے ہمیں واقف بھی کرایا۔ انھوں نے فکشن کی دنیا میں جو نشانات چھوڑے ہیں آئندہ اس کی نظیر مشکل سے ہی ملے گی۔

آج ایک شخص کا بہت کم لوگوں سے گہرے مراسم ہوتے ہیں۔ انتظار حسین کے سب سے گہرے مراسم رہے۔ ان سے جب کوئی ملتا تو وہ ان کا ہو نہ ہو، انتظار صاحب اس کے ضرور ہو جاتے تھے۔ وہ نہ صرف کہانی کار تھے بلکہ کہانی کے سامع بھی تھے۔ وہ فقط کہانی ہی نہیں لکھتے تھے بلکہ سناتے بھی تھے۔ وہ داستان گو ہی نہیں تھے بلکہ داستانوی کردار بھی تھے۔ ان کی کہانیوں میں کبھی موضوع تو کبھی لہجہ بولتا ہے۔ کبھی دھوکہ تو کبھی وعدۂ وفا کا گمان ہوتا ہے۔ ان کے یہاں جو تشنگی ہے وہی ہمیں بے چین کرتی ہے۔ ان کی کتابیں عالمی منڈی میں فروخت ضرور ہوتی ہیں لیکن ان کی کہانیوں میں جو روحانی اور تہذیبی لہریں موجزن ہیں وہ انمول اور بیش قیمت ہیں۔ جسے کوئی خرید سکے ایسا کوئی تاجر آج تک نظر نہیں آیا۔

فکشن کی اس عظیم شخصیت کی خدمت کا موقع اس خاکسار کو بھی نصیب ہوا جب انھیں ساہتیہ اکادمی کی پریم چند فیلوشپ ملی۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ کی نظروں نے سارک ممالک کے ادیبوں میں انتظار حسین کا انتخاب کیا اور وہ تین ماہ کے لیے ہندوستان تشریف لائے۔ نارنگ صاحب نے آفس کی جانب سے ان کی خدمت پر مامور کیا۔ میں نے ان کے ساتھ

میرٹھ، متھرا اور آگرہ کا سفر بھی کیا۔ وہ ڈبائی بھی گئے اور علی گڑھ، بنارس اور لکھنؤ بھی۔ کولکاتہ، پٹنہ، بنگلور، میسور وغیرہ کے پھیرے بھی لگائے۔ انھوں نے پریم چند فیلوشپ کے تحت ہندوستان کی اپنی یاترا کو 'پریم یاترا' سے منسوب کیا۔ اس یاترا کو 'جستجو کیا ہے' کے نام سے لکھا اور شائع بھی کروایا۔ انھوں نے اسی بہانے اپنے آبائی گھر کو بھی ڈھونڈھ نکالا۔ وہ لکھتے ہیں:

''پریم چند فیلوشپ کے طفیل ہندوستان کی ایک پریم یاترا۔ پورب، پچھم، اُتر، دکھن چاروں کنارے چھو لیے۔ ان کناروں کو چھوتے چھوتے اپنی گم بستی کو ڈھونڈ نکالا۔ مگر اس بستی میں وہ کون سی گلی تھی اور وہ کون سا گھر تھا جہاں اس خانہ خراب کی نال گری ہے۔ کھوئے ہوئے گھر کی تلاش۔ یہ اپنی جگہ پر ایک مہم ہے۔ آخر کو وہ گھر ڈھونڈ نکالا۔''

میں خود کو خوش نصیب سمجھتا ہوں کہ انھوں نے اپنی کتاب 'جستجو کیا ہے' میں میرا ذکر بھی کیا۔ اور وہ جب تک زندہ رہے مجھے اپنی محبتوں سے نوازتے رہے۔ وہ میرے کرم فرما بھی رہے۔ جواہر لال نہرو یونیورسٹی میں لیکچررشپ کے ایک انٹرویو میں دہلی کے ایک نقاد سے میرے لیے سفارش بھی کی اور موصوف نقاد نے حمایت کرنے کا وعدہ بھی کیا۔ لیکن بدقسمتی میری تھی کہ اسسٹنٹ پروفیسر کے لیے میرا انتخاب نہ ہو سکا۔ موصوف نقاد جن کو انتظار حسین نے پاکستان میں نہ صرف متعارف کرایا بلکہ مشہور بھی کیا۔ یہ ظرف ظرف کی بات ہے۔ انتظار حسین کو اس بات کا دُکھ تھا کہ میرا انتخاب نہ ہو سکا۔ میں جب بھی ان سے ملتا وہ کہنے لگتے کہ مجھے زندگی بھر اپنے دوست نقاد کی وعدہ خلافی یاد رہے گی۔ یہ ان کا ظرف تھا کہ وہ ناراض تو ہوئے لیکن کبھی موصوف نقاد سے برہم نہیں ہوئے۔

انتظار صاحب کے ساتھ میری بہت سی یادیں وابستہ ہیں۔ یہاں فقط ایک دو واقعے کا ذکر ضروری سمجھتا ہوں۔ آگرے کا سفر تھا۔ میں اور ریوتی سرن شرما انتظار صاحب کے ساتھ تھے۔ پہلے ہم متھرا پہنچے۔ ریوتی جی نے کمان سنبھالی اور ہم دونوں کو مندر کے احاطے میں لے گئے۔ انتظار صاحب نے شری کرشن جنم استھل کو دیکھا اور شاہی عید گاہ مسجد کے مناروں کو بھی دیکھا۔ پھر برجستہ کہنے لگے، کاش یہ دونوں ایک ہوتے۔ مسجد سے سنکھ کی آواز آتی اور

مندر سے اذاں کی آواز سنائی دیتی۔ میں نے کہا یہ کیسے ممکن ہوسکتا ہے۔ جواب دیا، یہ ممکن ہوسکتا ہے۔ اس کا رشتہ اینٹ گارے سے نہیں بلکہ دلوں سے ہے۔ ہمارے دل تقسیم نہ ہوتے تو سب ایک ہوتے۔ گنگا جمنی تہذیب اسی کا تو نام ہے۔ ریوتی جی نے ہاں میں ہاں ملائی تو پھر کہنے لگے، میں مندر جاتا ہوں تو ہندو ہو جاتا ہوں اور مسجد میں مسلمان۔ لیکن میں ہوں ایک انسان۔ اس بھید کو کون سمجھے گا۔ باتیں ہوتی رہیں۔ پھر ہم تینوں کار میں بیٹھ کر آگرے کے لیے نکل پڑے۔

ہم تاج محل پہنچے تو دوپہر کا وقت تھا۔ گرمی خوب تھی۔ انتظار صاحب متجسس نگاہوں سے تاج محل کو دیکھتے رہے۔ سنگ مرمر کو ہاتھوں سے چھوتے رہے۔ تاج محل کی خوبصورتی کا خوب ذکر رہا۔ اب انتظار صاحب کچھ تھک چکے تھے۔ آرام کے لیے ایک چبوترے پر بیٹھ گئے۔ انھیں شدت کی پیاس لگی تھی۔ مجھ سے پانی طلب کیا۔ میرے پاس پہلے سے ہی منرل واٹر تھا۔ میں نے انھیں پینے کے لیے دیا لیکن انھوں نے اسے پینے سے منع کر دیا۔ میں نے سبب پوچھا تو بتایا کہ بغیر گلاس کے پانی میں نہیں پی سکتا۔ ریوتی جی نے اصرار کیا پھر بھی انھوں نے پانی کی بوتل کو منھ سے نہیں لگایا۔ انھیں زوروں کی پیاس لگی تھی، پھر ریوتی جی نے کہا گلاس نہیں ہے تو اوک سے پی لو۔ انھوں نے کہا، ہاں، اوک سے ضرور پی لوں گا۔ انھوں نے اپنے ہاتھوں سے اوک بنائی اور پانی پی لیا۔ جب تازہ دم ہوئے تو کہنے لگے، بوتل کو منھ سے لگا کر پینے کی ہماری تہذیب کبھی نہیں رہی۔ اوک سے پینے کی تہذیب برصغیر کی بھی ہے اور اردو کی بھی۔ میں نے اسی وقت غالب کا یہ شعر پڑھا:

پلا دے اوک سے ساقی جو ہم سے نفرت ہے
پیالہ گر نہیں دیتا نہ دے شراب تو دے

ہم دونوں آپس میں محوِ گفتگو اس موضوع پر تھے کہ واقعی انتظار صاحب ہماری تہذیب و ثقافت کے ایک سچے امین ہیں۔ انتظار صاحب کو ہم کئی حوالوں سے آنے والے زمانوں میں یاد کرتے رہیں گے۔

○

منشایاد: ایک وسیع النظر افسانہ نگار

منشایاد (پ: 5/ستمبر 1937ء، م: 15/اکتوبر 2011ء) پاکستان کے ایک وسیع النظر افسانہ نگار تھے۔ یوں تو وہ ایک اچھے مترجم بھی تھے اور صحافی بھی لیکن اردو فکشن میں ان کی شناخت مسلم رہی ہے۔ وہ حلقۂ ارباب ذوق کے ساتھ متعدد ادبی وسماجی تنظیموں سے بھی وابستہ رہے۔ دراصل ان کی شخصیت کثیر الجہات تھی۔ ان کے 9/افسانوی مجموعے اب تک شائع ہو چکے ہیں۔ جن کے نام ہیں: مٹھی میں بند جگنو (1975ء)، ماس اور مٹی (1980ء) خلا اندر خلا (1983ء)، وقت سمندر (1986ء) وگداپانی (1987ء)، درخت آدمی (1990ء)، دور کی آواز (1994ء)، تماشا (1998ء) اور خواب سرائے (2005ء)۔ علاوہ ازیں ان کا ایک افسانوی مجموعہ پنجابی میں بھی چھپ چکا ہے۔ ان کا ایک ناول 'ٹانواں ٹانواں تارا'' بھی 1997ء میں شائع ہوا تھا۔ ان کی کہانیوں کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ایک کھلے ذہن کے افسانہ نگار تھے نیز وہ اپنے تخلیقی عمل کے بارے میں بھی بہت سچے تھے۔ وہ اپنے تخلیقی عمل کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''جب بھی افسانے کا کوئی نیا خیال سوجھتا ہے تو لکھنے والا اسے فوراً ہی لکھنے نہیں بیٹھ جاتا، اسے ذہن میں بتدریج پکنے دیتا ہے۔ میں عام طور پر اس کی تھیم ڈائری میں لکھ لیتا ہوں لیکن ذہن کی کیاری میں اس کی پنیری سی لگ جاتی ہے جو اسے خود بہ خود سینچتا رہتا ہے۔ بعض تھیمز کو زیادہ عرصہ بھی لگ جاتا ہے لیکن جن خیالوں کے بیج زیادہ زرخیز

ہوں وہ تیزی سے اگتے، بڑھتے اور تناور درخت بن جاتے ہیں۔
شاخیں اور پتے جب ذہن کو بھر دیتے ہیں تو انھیں نکالنا ضروری
ہو جاتا ہے۔''(خواب سرائے، منشایاد2005ء،ص:8)

وہ ایک باکمال افسانہ نگار تھے۔ان کی کہانیوں میں موجودہ نفسیاتی، اجتماعی، فنی اور فکری جہتیں خوب پائی جاتی ہیں جو ہمیں متاثر کرتی ہیں۔ان کے یہاں موضوعات کے تنوع سے معلوم ہوتا ہے کہ زندگی کی بوقلمونی سے وہ کس قدر واقفیت رکھتے تھے۔انھوں نے افسانے لکھنے کے لیے کبھی کسی جبر کو قبول نہیں کیا بلکہ جو کچھ بھی محسوس کیا اسے پیش کر دیا۔ انھوں نے دیہاتی اور پنجابی الفاظ کو کثرت سے استعمال کیا لیکن ان الفاظ سے اپنی کہانیوں کو کبھی بوجھل ہونے نہیں دیا۔ ان کی مقبولیت کا ایک راز یہ بھی ہے۔اس خوبی کو ممتاز نقاد مظفر علی سید نے ان لفظوں میں بیان کیا ہے:

''منشایاد نے اپنے تمام دیہاتی پن اور پنجابیت کے باوجود نہ تو اپنے لیے کوئی جذباتی جنت تعمیر کی ہے اور نہ زمین اور مٹی کو اپنے لیے بت بنایا ہے۔اس نے اپنی افسانوی زبان میں کثرت سے دیہاتی اور پنجابی الفاظ استعمال کیے ہیں لیکن اوچھی سطح کے کالم نگاروں کی طرح اس نے یہ کام ہنسانے کی کوشش میں نہیں کیا، چنانچہ اس کے برتتے ہوئے پنجابی الفاظ نہ صرف ماحول کی فضا بندی کے لیے ناگزیر محسوس ہوتے ہیں اور نہ صرف واقعاتی مکالمے کے لیے لازم ہیں بلکہ افسانے کی ہیئت اور المیہ شدت میں اضافہ بھی کرتے ہیں۔شاید اسی لیے منشایاد پنجاب سے باہر بھی اتنا ہی مقبول ہے جتنا پنجاب میں۔''

(درخت آدمی، منشایاد، 1990ء،ص:17)

منشایاد نے دیہات کی مفلسی اور محرومی، جہالت اور بے گھری پر کھل کر لکھا۔رنگا رنگ موضوعات پر ان کی بہت سی کہانیاں مشہور ہوئیں۔درخت آدمی، بیک مرر، ڈنگر بولی، بکری شیر اور گھاٹ، پھلوں سے لدی شاخیں، خواہش کا کنواری، فرار، چراغ، سلاٹر ہاؤس،

کیچڑ، شجر بے سایہ، خواب سرائے، تماشہ وغیرہ ان کی ایسی ہی کہانیاں ہیں۔لیکن ان کی کہانی 'تماشا' انتہائی مقبول کہانی ہے۔جس کو کفن، بابو گوپی ناتھ، بو، گرہن، ہتک کے معیار کا سمجھا جاتا ہے۔پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنے مضمون 'نیا افسانہ: علامت، تمثیل اور کہانی کا جوہر' میں منشایاد کی مذکورہ کہانی کا عالمانہ تجزیہ پیش کیا ہے۔انھوں نے کہانی کی روایتی، تمثیلی اور علامتی تینوں جہتوں کو آشکار کرتے ہوئے اسے روایتی کہانی ہونے سے انکار کیا ہے نیز اس کے علامتی اور تمثیلی پیرایے کو فقط ایک وسیلہ قرار دیا ہے۔وہ لکھتے ہیں:

''حق بات یہ ہے کہ کہانی کا ڈھانچہ یا اس کا اظہاری پیکر خواہ کچھ ہو، ضروری ہے کہ اس میں لطف واثر ہو، وہ دلچسپی کو قائم رکھ سکے اور حظ و انبساط اور لطف ونشاط سے سرشار کر سکے۔کیتھارسس جو سچے ادب کی پہچان ہے، اس کی اصلی توجیہ بھی یہی جمالیاتی توجیہ ہے۔کہانی خواہ علامتی ہو یا تمثیلی یا ملی جلی حقیقت نگاری کی کہانی ہو، یا سرائیلی کہانی ہو، یعنی شعور سے زیادہ لاشعور کو انگیز کرتی ہو، ضروری ہے کہ وہ کسی قیمتی تجربے سے آشنا کرے، یعنی اس کے اظہاری قالب میں یہ طاقت ہو کہ دل پر چوٹ پڑے یا ذہن پر ضرب لگائے، استعجاب میں غرق کردے یا سوچنے پر مجبور کردے یا زندگی کے بارے میں آگہی اور بصیرت کا کوئی نیا دریچہ کھول دے۔یہ منصب کہانی کے جوہر کا ہے۔علامتی یا تمثیلی پیرایے محض وسیلے ہیں۔وسائل کچھ بھی ہو سکتے ہیں، اصل چیز 'جوہر' ہے اور کہانی کے اسی جوہر کی حفاظت محمد منشایاد نے کی ہے۔''

(جدیدیت کے بعد، گوپی چند نارنگ، 2005ء، ص:420-419)

منشایاد نے انسان کے باطنی اضطراب اور ناآسودگی کو بھی اپنی کئی کہانیوں میں ابھارنے کی کوشش ہے۔انھوں نے معاشرے کے مدقوق چہرے پر سے بھی پردہ اٹھایا اور ریاکارانہ اخلاق کو بھی اجاگر کیا۔دراصل ان کی کہانیوں کے جسم پر بہت سے ایسے داغ نظر

آتے ہیں جو ہمیں بہت کچھ سوچنے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ ان کے یہاں روح کی بے سروسامانی اور سناٹا بھی موجود ہے اور زندگی کے نشیب و فراز بھی۔ ان کی خلاقانہ نظر زندگی کی آرائش اور انداز و اطوار پر تو ہے ہی باطنی کیفیت پر بھی خوب ہے۔

دراصل منشایاد بھیدوں بھری کہانیاں لکھتے تھے۔ وہ پرانی اور نئی نسل کے ذہنوں کو اچھی طرح سمجھتے تھے۔ تبھی تو انھوں نے اپنی کہانیوں میں اسے بڑی ہنرمندی سے پیش کیا۔ وہ اقدار کے کرائسس سے بھی واقف تھے۔ وہ معاشرے کی اخلاقی بدحالی، انسان کے ہاتھوں ہو رہے اقدار کا قتل اور ٹوٹتے بکھرتے انسانی رشتوں کو اپنی تنقید کا نشانہ بنایا۔ دراصل یہی ان کی کہانیوں کی شناخت ہے جس سے وہ ہمیشہ اردو ادب میں زندہ رہیں گے۔

O

طارق چھتاری کا افسانہ متن: تعبیری جہات

طارق چھتاری ایک کم گو، کم آمیز اور کمیاب افسانہ نگار ہیں۔ وہ اپنے قاری کو جُل دینے میں کمال رکھتے ہیں۔ بات تو وہ شہزادہ، شہزادی، دیو، بھوت پریت، سایہ اور چھلاوا کی کرتے ہیں لیکن ان کا نشانہ کہیں اور ہوتا ہے۔ وہ 'باغ کا دروازہ' میں باغ پر کسی دیو کے سائے کی بات ضرور کرتے ہیں لیکن سخت نگرانی کے باوجود صبح ہوتے ہوتے سارے چمن کے اجڑنے کی بات کر کے ہمیں چونکا بھی دیتے ہیں۔ لحیم شحیم دیو کی کہانی وہ ضرور دادی جان کی زبانی ہم تک پہنچاتے ہیں لیکن آخر میں بوڑھے شخص نے نوروز کو جو شیشی دی اس میں کون سی ایسی شے تھی جس کے ڈھکن کو کھولتے ہی''اس کے چہرے پر دانش وری کی شعائیں پھوٹنے لگیں اور باغ کی فصیل پر ایک تحریر ابھر آئی۔'' پھر ایک پریوں کی شہزادی جس کے ماتھے پر نقرئی تاج، ہاتھ میں قدیم ساز، ہنس پر سوار باغ کے دروازے کے قریب سے گزر رہی تھی، وہ کون تھی؟ یہ ماجرا نوروز اور بوڑھے شخص کے علاوہ آج تک سب سے پوشیدہ ہے۔

اسی طرح طارق چھتاری نے اپنی کہانی 'چھلاوا اور وہ' میں وہ کالا آدمی کون ہے جو برگد کے پیڑ سے اتر کر انسان کے اندر سما جانا چاہتا ہے۔ چھلاوا کا قد کبھی کئی گز لمبا ہو جاتا ہے اور کبھی چھوٹا۔ وہ غائب ہو جاتا ہے مگر سیڑھیوں پر اس کا سایہ نظر آتا ہے۔ یہ بتا کر افسانہ نگار ہمیں فریب میں ڈال دیتا ہے اور ہم یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ وہ سایہ کوئی بھوت پریت تو نہیں۔ گاؤں والے بے نام کردار 'وہ' کو یہ سمجھتے ہیں کہ وہ مرنے سے پہلے ہی بھوت بن گیا ہے۔ پاگل فتے کی طرح ہمیں طارق چھتاری کا کردار 'وہ' بھی لوگوں کی نظر میں سایہ

بن جاتا ہے۔ بظاہر تو یہی لگتا ہے لیکن ایسا کچھ بھی نہیں ہے۔ افسانہ نگار یہاں بھی ہمیں جُل دیتا ہے۔ دراصل افسانہ نگار کچھ اور ہی کہنا چاہتا ہے اور ہم ہیں کہ اس کے فریب میں آجاتے ہیں۔ کالا آدمی سایہ نہیں بلکہ روشنی کی علامت ہے۔ سچائی کا نشان ہے۔ خیر کی پہچان ہے لیکن انسان کی یہ فطرت ہے کہ اسے سچ نظر نہیں آتا۔ جو سچ ہے اسے وہ غلط اور جو غلط ہے اسے وہ سچ سمجھ بیٹھتا ہے۔ یہ کہانی روشنی اور تاریکی کی کشمکش کی کہانی ہے۔ انسان روشنی کو تاریکی اور تاریکی کو روشنی سمجھ کر جی رہا ہے۔ اسے پتہ ہی نہیں کہ جب اس کے اندر نور آئے گا تو دنیا اس کے لیے بے معنی ہو جائے گی۔ کیا کہانی کا یہ حصہ ہمیں اس سایہ سے قریب نہیں کرتا جسے انسان دیکھ کر ڈرتا ہے۔ آج کا المیہ بھی یہی ہے کہ جس شئے سے ہمیں ڈرنا چاہیے، اس سے نہیں ڈرتے اور جس سے نہیں ڈرنا چاہیے اس سے ہم ڈر جاتے ہیں اور وہ ڈر ہمیشہ ہمارے اندر بسا رہتا ہے۔ لیکن انسان جب اصل کی پہچان کرنا سیکھ جاتا ہے تو وہ خود کو طاقتور محسوس کرتا ہے:

> ''....یہ سنتے ہی کالا آدمی غائب ہو گیا مگر ابھی سیڑھیوں پر اس کا سایہ نظر آ رہا تھا۔ اس نے محسوس کیا کہ وہ شخص جو اسے اب تک سیاہ دکھائی دے رہا تھا، روشنی بن کر اس کے جسم میں سما چکا ہے۔ اسے اپنے اندر غیر معمولی طاقت کا احساس ہونے لگا۔''
>
> ''رات کا بدن پگھل کر قطرہ قطرہ گر رہا تھا اور پورب کی جانب سفید سائے ابھر آئے تھے، سفیدی چھانے لگی تھی اور سیڑھیوں پر نظر آنے والا سایہ مٹنے لگا تھا۔ سایہ جوں جوں مٹتا گیا، اس کے بدن پر چیونٹیاں رینگنے لگیں اور خون رگوں میں کلانچیں مارنے لگا۔ اب وہ خود کو چھلاوا اور ساری دنیا کو کلوچا چا سمجھ کر پٹخنیاں دینا چاہتا تھا۔''
>
> (چھلاوا اور وہ، باغ کا دروازہ، طارق چھتاری 2001، ص 192)

کہیں چھلاوا ہی اصل طاقت تو نہیں۔ دنیا جسے چھلاوا سمجھتی ہے وہی اصل صداقت تو نہیں ہے۔ یہاں چھلاوا اور بھوت پریت کی بات چلی ہے تو جوگندر پال کا ایک افسانچہ جس

کا نام 'بھوت پریت' ہے۔ اس کا ذکر بھی ضروری ہو جاتا ہے۔ اس افسانچہ سے قاری کو اندازہ ہوگا کہ طارق چھتاری کے افسانہ 'چھلاوہ اور وہ' اور جوگندر پال کے افسانچہ 'بھوت پریت' میں یکسانیت کیا ہے نیز امتیاز کیا ہے اور طارق چھتاری کی طرح 'بھوت پریت' کے پردے میں جوگندر پال کیا کہنا چاہتے ہیں:

''چند بھوت حسبِ معمول اپنی اپنی قبر سے نکل کر چاندنی رات میں گپیں ہانکنے کے لیے کھلے میدان میں اکٹھے ہو کر بیٹھ گئے اور بحث کرنے لگے کہ کیا واقعی بھوت ہوتے ہیں۔

نہیں ــــ ایک نے ہنس کر کہا ــــ سب من گھڑت باتیں ہیں۔

ایک اور بولا ــــ میں نے سن رکھا ہے، کسی بھی بھوت کو علم نہیں ہوتا کہ وہی بھوت ہے۔

اس اثنا میں ایک اور نے کسی جھاڑی کی طرف اشارہ کر کے خوفزدہ آواز میں کہا ــــ ''وہ دیکھو''۔

جھاڑی کے پیچھے ایک غریب آدمی بڑے انہماک سے لکڑیاں کاٹ رہا ہے۔ ''وہ'' ــــ ''وہ''

سارے بھوت بے اختیار چیخیں مارتے ہوئے اپنی اپنی قبر کی طرف دوڑے''۔ (بحوالہ 'جدید اردو افسانہ، خورشید احمد، 1997 ص 27)

طارق چھتاری اور جوگندر پال کی کہانی میں یکسانیت یہ ہے کہ دونوں میں ذات کو پہچاننے کی کوشش کی گئی ہے۔ طارق چھتاری کی کہانی 'چھلاوا اور وہ' میں بھی قبرستان اور ننھی کی قبر کا ذکر ہے اور جوگندر پال کی کہانی 'بھوت پریت' میں بھی قبر کا ذکر آیا ہے۔ بھوت پریت میں بھوت خود کو بھوت نہیں سمجھتے اور 'چھلاوا اور وہ' میں بے نام کردار 'وہ' خود کو نہیں پہچان پاتا۔ اسے یہ سمجھ میں نہیں آتا کہ جسے وہ کالا آدمی سمجھ رہا ہے وہ کالا نہیں بلکہ سفید ہے اور وہ اس سے دوستی بھی کر سکتا ہے۔ کیونکہ چھلاوا سے دوستی فائدہ مند ہو سکتی ہے۔ اصل میں چھلاوا انسان کا ہی دوسرا روپ ہے جسے وہ فریب اور بھوت پریت سمجھتا ہے۔ وہی اس کی اصل

شناخت ہےاور وہ چھلاوا نہیں بلکہ سچ ہے۔ دوسری یکسانیت ان دونوں کہانیوں میں یہ ہے کہ چھلاوا اور وہ میں جب بے نام کردار 'وہ' اپنے اصل وجود کو پہچانتا ہے تو وہ بھاگتا ہوا گاؤں کی طرف آتا ہے لیکن گاؤں والے اسے دیکھ کر اپنے دروازے بند کر لیتے ہیں اور اسے وہ زندہ بھوت سمجھنے لگتے ہیں۔ اسی طرح جب بھوت پریت میں اصل بھوت ایک غریب آدمی کو انہماک سے لکڑیاں کاٹتے ہوئے دیکھتے ہیں تو وہ خود کو نہیں بلکہ اس غریب کو ہی بھوت سمجھ بیٹھتے ہیں اور اس سے ڈر کر وہ اپنی اپنی قبروں میں لوٹ جاتے ہیں۔ جوگندر پال کی کہانی میں بھوت ہی انسان کو بھوت سمجھتے ہیں اور طارق چھتاری کی کہانی میں انسان جو خود ایک چھلاوا ہے وہ خود کو نہیں پہچانتا اور جو نیک ہے اسے پاگل چھلاوا قرار دے دیتا ہے۔ جوگندر پال کی کہانی 'بھوت پریت' میں بھوت اپنی قبر میں چلے جاتے ہیں جبکہ بے نام کردار 'وہ' نٹنی کی قبر کے پاس قبرستان کی بیریوں کے کنارے برگد کے پیڑ کے نیچے ایک جھونپڑی ڈال کر رہنے لگتا ہے۔ گویا مرے ہوئے بھوت جوگندر پال کی کہانی میں قبر سے باہر نکلتے ہیں جبکہ ایک زندہ بھوت طارق چھتاری کی کہانی سے باہر نکلتا ہے۔ دراصل بھوت بھوت میں فرق ہے لیکن دونوں کا مشترک پہلو یہ ہے کہ انسان خود کو پہچان سکے کہ آخر وہ کون ہے؟

طارق چھتاری اپنی کہانی 'چابیاں' میں بھی قاری کو جُل دیتے نظر آتے ہیں۔ افسانہ نگار دو ہزار چابیوں والے محل کی تلاش کی بات کرتا ہے اور وہ منزل کو پانے کی ہر ممکن کوشش بھی کرتا ہے۔ آخر میں وہ محل تک پہنچ تو جاتا ہے لیکن اس منزل تک نہیں پہنچ پاتا جہاں اصل خزانہ ہے۔ قاری سمجھتا ہے کہ صندوقچی سے جو دو ہزار چابیاں ملی ہیں وہ اس محل کی ہیں جو ہزاروں میل دور مشرق میں واقع ہے۔ اور جس میں داخل ہونے کے لیے سو دروازوں سے گزرنے ہوں گے اور جس میں ہر دروازے میں دس تالے لگے ہیں اور ہر تالا دو چابیوں سے کھلتا ہے۔ بے نام کردار 'وہ' کئی شہروں سے گزرتا ہے لیکن اسے وہ منزل نہیں ملتی جس کی اسے تلاش ہے۔ آخر کار وہ واپس بستی کی جانب لوٹ جاتا ہے۔ کہانی کار نے اپنی کہانی میں ہمیں جس طرح فریب میں رکھا ہے دراصل وہی اصل کہانی ہے۔ چابیوں کا ملنا، محل کا ملنا اور اصل منزل کا نہ ملنا یہ بتاتا ہے کہ وقت کی گہری دھند میں کسی بھی شئے کی تلاش عبث ہے۔

چابیوں سے خزانے تلاش کرانے کی داستان بہت پرانی ہے لیکن طارق چھتاری کی چابیاں جن کی تعداد دو ہزار ہے ایسی چابیاں ہیں جو وقت کی دھند چھٹتے ہی کام آئیں گی کیونکہ اصل منزل کی تلاش مکمل ہو چکی ہوگی اور محل جو کھنڈر کی شکل اختیار کر گیا ہے نظروں سے اوجھل ضرور ہے مگر اس کا وجود باقی ہے۔ اس کی اصل حقیقت سامنے آئے گی۔ اس کہانی کو کچھ اس طرح بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ کبھی سمجھا ہی نہیں جا سکتا۔ اور یہ سمجھنا ہی کہانی کی اصل طاقت ہے۔ اس کا کینوس بہت وسیع ہے۔ اس کی سمندر جیسی گہرائی سے کچھ پانی ضرور نکالا جا سکتا ہے لیکن اس میں پانی کتنا ہے اس کا اندازہ لگانا مشکل ہے۔

طارق چھتاری در اصل ایک پرفسوں تخلیق کار ہیں۔ وہ اپنے افسانے کو پرفسوں تو بناتے ہی ہیں صنف افسانہ کو نت نئے تجربات سے ہمکنار بھی کرتے ہیں، گو کہ انہوں نے افسانے کم لکھے ہیں۔ ان کے افسانوں میں وسعت اور تنوع کا ایک لامتناہی سلسلہ دیکھنے کو ملتا ہے۔ نیز ان کے یہاں وقت کی جو قاش ہے وہ قاری کو بوجھل نہیں ہونے دیتی اور نہ ہی افہام و تفہیم کی راہ میں الجھنیں پیدا کرتی ہے۔ ان کے افسانوں میں وقت کا اتنا ہی رول ہوتا ہے جتنا ایک مکمل افسانہ اس کی اجازت دیتا ہے۔ وہ افسانے اس لیے نہیں لکھتے کہ انہیں وقت کا حساب دینا ہے بلکہ اس لیے لکھتے ہیں کہ وہ خود وقت کا حساب اپنے طور پر لے سکیں اور افسانہ کے بطن میں پوشیدہ زندگی کے بھید بھرے سنگیت کی مختلف جہتوں کو آشکار کر سکیں۔ زندگی کے حقائق اور مانوس تجربات کے اساسی نکات کا گہرائی سے مطالعہ کیا جا سکے اور اس فن میں انہیں مہارت حاصل ہے۔

طارق چھتاری اپنے تجربات کو سادہ اور شفاف (Transparent) انداز میں پیش نہیں کرتے اور ایک افسانہ نگار کو ایسا کرنا بھی نہیں چاہیے بلکہ وہ اپنی تہذیبی و ثقافتی اقدار کی معنویت کو مخصوص وسیلۂ اظہار کے ذریعے بیان کرتے ہیں۔ نیز زندگی اور موت کے درمیان موجود فاصلے کو خوب سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کے اس اختصاص سے ایک نئے افسانوی مکالمہ کا آغاز ہوتا ہے۔ 'باغ کا دروازہ'، 'نیم پلیٹ'، 'لکیر'، چھلاوا اور 'دو چابیاں' وغیرہ ان کی ایسی ہی کہانیاں ہیں۔

ہمارے اکثر نقادوں نے افسانہ کو دوسری بیانیہ صنفوں میں مختصر ہونا قرار دیا ہے اور ناول کو طویل ہونا بتایا ہے۔ دیکھا جائے تو طارق چھتاری کے بیشتر افسانے اس کسوٹی پر بھی کھرے اترتے ہیں۔ ان کے افسانوں کی بافت ڈھیلی ڈھالی نہیں ہوتی بلکہ افسانہ کی ہیئت اور ساخت میں ایک کساؤ ہوتا ہے۔ خاص بات یہ بھی ہے کہ طارق چھتاری کے افسانوی کردار بدلتے نہیں۔ ان کا ہر کردار آغاز سے انجام تک ایک ہی جیسا رہتا ہے۔ کرداروں کی اپنی عادت، اپنی سوچ، اپنی فکر کا جو پیٹرن ابتدا میں ہوتا ہے وہی سلسلہ آخر تک دکھائی دیتا ہے۔ چاہے وہ کردار 'لکیر' کا حمید ہو یا پنڈت برج کشور۔ چاہے ژمبان کا ژمبان ہو چاہے 'دھوئیں کے تار' کا رعنا، سمیر، شیراز ہوں۔ 'آن بان' کا ہری سنگھ ہو یا ٹھاکر نیک سنگھ یا ٹھاکر تیج بہادر۔ 'باغ کا دروازہ' کا نوروز ہو یا 'کوئی اور' کا سدھا یا سنجے ہو، ان میں کوئی ایسا کردار نہیں جو ابتدا میں کچھ اور ہو اور انتہا میں کچھ اور ہو گیا ہو۔ ایک مخصوص سانچے میں کم وبیش تمام کردار اپنا رول نبھاتے نظر آتے ہیں۔ طارق چھتاری کی یہ خصوصیت افسانہ کو استحکام بخشتی ہے۔ ان کے افسانے کی ہیئت ایک مخصوص تجربہ سے ہم آہنگ ہوتی ہے۔ یہ بھی ان کا ایک اختصاص ہے جو ہر افسانہ نگار کے بس کی بات نہیں۔ وہ کسی تجربہ کو repeat نہیں کرتے جیسا کہ معاصر افسانوی منظر نامے میں کئی ایسے نام ہیں جن کے یہاں تکرار (Repetation) دیکھنے کو ملتی ہے چاہے یہ تکرار موضوع کی سطح پر ہو یا پیش کش کی سطح پر یا پھر اسلوب کی سطح پر۔ طارق چھتاری شاید تکرار کے خوف سے ہی افسانے کم لکھتے ہیں۔ طارق چھتاری پلاٹ کو طول نہیں دیتے۔ اور ضمنی پلاٹ تو ان کے یہاں برائے نام بھی نہیں ہوتا۔ وہ ہر افسانہ کا پہلے ایک کینوس طے کرتے ہیں پھر اسے لکھتے ہیں۔ ان کے مکالمے بھی گتھے ہوئے ہوتے ہیں۔ افسانہ میں خواہ مخواہ کی تفصیل دینے سے وہ گریز کرتے ہیں۔ وہ چاہتے تو 'باغ کا دروازہ' میں دیو اور چھوٹے شہزادے کے درمیان داؤ پیچ کو تفصیل سے بھی بیان کر سکتے تھے جس سے کہ کہانی اور لمبی ہو جاتی لیکن انہوں نے ایسا نہیں کیا کیونکہ انہوں نے داؤ پیچ کا یہ حصہ غیر ضروری سمجھا ہے۔ انہوں نے داؤ پیچ بتائے بغیر دیو کی ہار کو بیان کر دیا ہے۔ یہاں ہمہ جہت موجود راوی نے ایک ہی جملے میں کہانی کی ایک اچھی خاصی طوالت کو کم

کر دیا ہے۔ کہانی میں دادی جان یہ کہتی ہے ''اچھا تو سن'' بجائے اس کے کہ کہانی کا ردیو اور شہزادے کے درمیان داؤ پیچ کو دادی جان کی زبانی بیان کرتا فقط یہ کہہ کر کہانی کو مختصر کر دیتا ہے:

''اور پھر وہ بہت دیر تک دیو اور شہزادے کے داؤ پیچ بیان کرتی رہیں۔''

اختصار کے باوجود اس کہانی میں تجسس قائم رہتا ہے۔ طارق چھتاری چاہتے تو 'نیم پلیٹ' میں کیدار ناتھ کے مکالموں کو اور بھی طول دے سکتے تھے لیکن انہوں نے ایسا نہیں کیا۔ ان کا ہر مکالمہ مختصر اور بوجھل نہ کرنے والا ہوتا ہے۔ بیوی کا نام یاد نہ آنے والے ہر حصے کو بڑی خوبصورتی سے بیان کیا ہے۔ جہاں وہ بیوی کے نام شانتی، سروجنی، سرشٹھا بتا رہے ہیں وہاں وہ کچھ اور تصویر کشی کر سکتے تھے۔ اسی طرح جہاں وہ دن بتا رہے ہیں وہاں وہ کچھ اور باتوں کا اضافہ بھی کر سکتے تھے لیکن انہیں تو افسانے کی بنت پر قابو رکھنا ہے، اس لیے تاثر کو بنائے رکھنے کے لیے اختصار سے کام لیتے ہیں۔ افسانہ نگار چاہتا تو کیدار ناتھ کو اس کی بیوی کا نام یاد دلانے کے لیے اس کی بیٹی سرلا اور داماد جوگیندر کے ساتھ کئی اور ضمنی کرداروں کا اضافہ کر کے ان کے حوالے سے کہانی کو پھیلا سکتا تھا لیکن طارق چھتاری یعنی افسانہ نگار نے ایسا بھی نہیں کیا ہے۔ وجہ صرف یہ ہے کہ طارق چھتاری یہ چاہتے ہیں کہ کہانی کا دائرہ اصل کہانی تک ہی محدود رہے۔ وقت کو صدیوں پر پھیلا کر بھی افسانہ نگار نے 'نیم پلیٹ' کو یادداشت کے کینوس تک ہی رہنے دیا ہے اور جس نکتہ کو اٹھانا چاہا ہے وہی نکتہ روشنی میں آیا ہے۔ کیدار ناتھ کا افسانوی کردار اپنی اصل ہئیت سے پہچانا جاتا ہے۔ اس کی ہیئت بدلتی نہیں۔ اپنی تھمتی یادداشت کی لہر کو دیکھ کر وہ لرزتا ہے لیکن جب اسے اپنا نام یاد آ جاتا ہے تو لگتا ہے کہ اسے ساری دنیا کے نام یاد آ گئے۔ اسی اطمینان کے سبب کیدار ناتھ کو گہری نیند آ جاتی ہے۔ نیم پلیٹ سے انسان کے اپنے تشخص، اپنی شناخت کے بحران اور اپنے وجود کی کشمکش کو اجاگر کر کے طارق چھتاری نے خود اپنی شناخت کو افسانوی دنیا میں مستحکم کیا ہے۔ 'چھلاوا اور وہ' کہانی میں بھی افسانہ نگار اگر چاہتا تو کالا آدمی کے حوالے سے بہت سی اور تفصیل بیان کر سکتا تھا لیکن اسے پتہ ہے کہ کہانی کا حسن کیسے برقرار رکھا جا سکتا ہے۔

طارق چھتاری کا ہر افسانہ ایک مخصوص اور منفرد تاثر لیے ہوئے ہوتا ہے۔ ان کا ایک

اختصاص یہ بھی ہے کہ وہ اپنے مخصوص تاثر اور تصور کو واقعہ سے جوڑ کر اسے دلچسپ کہانی بنا دیتے ہیں۔ وہ کسی بھی حال میں اپنے نتائج سے سمجھوتہ نہیں کرتے۔ ان کا ایک مطلوبہ تاثر ہوتا ہے جسے وہ آخر آخر تک اہمیت دیتے ہیں۔ وہ اپنے مطلوبہ تاثر کے اظہار کے لیے ہر طرح کا جتن کرتے ہیں اور اسے تخلیقی منہاج عطا کرنے کے لیے ایسے واقعات کو چنتے ہیں جو ان کے تاثر و تصور کو نمایاں کر سکیں۔ طارق چھتاری کی پوری توجہ اپنے تاثر کو واضح کرنے پر ہوتی ہے۔ اس لیے وہ کرداروں کی شخصیت کے ان ہی پہلوؤں کو تشکیل دیتے ہیں جن سے ان کا بنیادی تصور اور تاثر پایۂ تکمیل کو پہنچتا ہے۔ کردار کے تکراری فکر و عمل سے وہ گریز کرتے ہیں تا کہ افسانہ افسانہ ہی رہے کچھ اور نہ ہو جائے۔ طارق چھتاری اپنے افسانوں کے ایک ایسے راوی بھی ہیں جو کرداروں کی فکر و نظر کے تکراری عمل کے بجائے ان کی انہی صفات کو روشن کرتے ہیں جن سے کہانی کی مطلوبہ تاثیر برقرار رہ سکے۔ مثلاً ان کے افسانہ 'کوئی اور' کا تاثر یہ ہے کہ مرکزی کردار سنجے شادی کے بعد بھی یہ سمجھتا ہے کہ اس کی بیوی 'سدھا' اب تک راکیش کو بھول نہیں سکی ہے جو اس کا پہلا شوہر تھا اور جو اس دنیا میں اب نہیں ہے۔ اس تاثر کو برقرار رکھنے کے لیے کہانی کار نے ابتدا سے انتہا تک مختلف جتن کیے ہیں۔ سدھا کے حوالے سے سنجے کی سوچ یہ ہے کہ اس کا پہلا شوہر اب تک اس کے دل سے نہیں نکل پایا ہے۔ یہ ایک ایسی نفسیاتی فضا ہے جس کو شروع سے آخر تک قائم رکھنے کے لیے افسانہ نگار کبھی ہری ساڑی کا ذکر کرتا ہے، کبھی راکیش کو آمادہ کرتا ہے کہ وہ سدھا سے یہ سوال پوچھے کہ تم راکیش کو بھول پائی ہو یا نہیں۔ سدھا اور سنجے کے درمیان کے مختصر مکالمے سے اندازہ ہوتا ہے کہ افسانہ نگار کہیں بھی اپنے بنیادی تاثر اور تصور کے اظہار کے لیے موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیا ہے۔ اس کا ہر جتن ایسا نفسیاتی تاثر قائم کرنے کے لیے ہوتا ہے جو سنجے کے دل سے جدا ہی نہیں ہوتا۔ مثلاً 'کوئی اور' کا یہ مختصر حصہ ملاحظہ کیجیے:

> ''اچھا یہ بتاؤ سدھا، راکیش کو تمہاری کون سی چیز پسند تھی؟'' سدھا اس سوال سے پریشان ہو گئی تھی۔
>
> ''آپ راکیش کے بارے میں آخر کیوں پوچھتے رہتے ہیں۔ وہ اب

اس دنیا میں نہیں ہے۔ میں اسے بھولنا چاہتی ہوں۔"

'اچھا' ابھی اسے بھولی نہیں ہیں دیوی جی۔ آخر پہلا شوہر جو تھا،

کندھے اُچکائے اور ہنستے ہوئے بولا۔

"میں نے تو یوں ہی پوچھ لیا۔ اگر تم سمجھتی ہو کہ میرا اتنا بھی حق نہیں تو مت بتاؤ۔"

"نہیں سنجے ایسی بات نہیں ہے۔"

"پھر تم اس کے بارے میں کچھ بتانے سے کیوں کتراتی ہو؟"

سدھا نے مسکرانے کی کوشش کی۔

"میں کہاں کتراتی ہوں۔ جب بھی کچھ بتاتی ہوں تم ہی عجیب سے ہو جاتے ہو۔ اس دن اس کے قد کے بارے میں پوچھا، میں نے بتایا تو تمہیں نہ جانے کیا ہو گیا۔ ڈریسنگ ٹیبل کا شیشہ توڑ ڈالا اور اپنا سارا ہاتھ زخمی کر لیا۔ مجھ سے بہانہ کر دیا کہ پیر سلپ ہو گیا تھا۔ ڈریسنگ ٹیبل کے اوپر آن گرا۔"

(کوئی اور، باغ کا دروازہ 2001ء ص 49-148)

افسانہ نگار افسانے کے آغاز سے لے کر انجام تک اس امر کی نفسیاتی گرہ کشائی کی کوشش کی ہے کہ کوئی بھی مرد اپنی بیوی کی زندگی میں دوسرے مرد کو قبول نہیں کرتا خواہ وہ اس کا پہلا شوہر ہی کیوں نہ ہو۔ زندہ ہو یا مر گیا ہو۔ مرد اپنے دل کے چور کا ذکر کرے یا نہ کرے کسی نہ کسی صورت میں اس کا اظہار وہ کر ہی دیتا ہے۔ اس کہانی میں وہ کہیں بھی اپنی بیوی کو یہ تاثر نہیں دیتا کہ اسے اس کے پہلے شوہر سے کوئی پریشانی ہے لیکن ہر بار اسے یہ شک ہوتا ہے کہ اس کی بیوی اپنے پہلے شوہر کو بھول نہیں سکی ہے، جبکہ ایسی کوئی بات نہیں ہے۔ سدھا اپنے دوسرے شوہر پر سب کچھ نچھاور کرتی ہے اور اس کی خواہش یہ ہے کہ سنجے اسے ٹوٹ کر چاہے۔ لیکن آخر کار سدھا ہمیشہ ہمیشہ کے لیے سنجے کو چھوڑ کر چلی جاتی ہے کیونکہ اسے یہ احساس ہوتا ہے کہ سنجے اس کے ساتھ کبھی سکھی نہیں رہ پائے گا۔ سنجے کو اسٹیشن پر بھی یہ لگتا ہے

کہ ٹرین میں جہاں وہ بیٹھی ہے اس کے ساتھ کوئی اور بھی ہے اور وہ ہے راکیش۔ کہانی کا یہ نفسیاتی الجھاؤ والا اختتام دل کو رنجیدہ اور آبدیدہ کر دیتا ہے۔

مذکورہ کہانی کی طرح اور بھی کئی کہانیاں ایسی ہیں جن میں طارق چھتاری کا بس ایک ہی تاثر ہوتا ہے کہ ہر صورت میں کہانی کے رمز کو برقرار رکھا جائے۔ 'لکیر'، 'باغ کا دروازہ'، 'کھوکھلا پہیا'، 'آن بان'، 'پورٹریٹ'، 'چابیاں' وغیرہ کہانیوں کی بنت ایک مخصوص تاثر سے مضبوط دکھائی دیتی ہے۔ طارق چھتاری کی کئی کہانیاں ایسی بھی ہیں جن کا پس منظر دیہی اور قصباتی فضا ہے۔ بظاہر یہ کہانیاں بہت دلچسپ معلوم ہوتی ہیں لیکن اس وقت ان کی معنویت اور بھی تہہ دار ہو جاتی ہے جب ہم ان کا تجزیہ کرتے ہیں۔ ایسی ہی ان کی ایک کہانی 'چھلاوا اور وہ' ہے۔ اس کہانی سے ایک دیہی ڈسکورس قائم ہوتا ہے۔ کہانی کار نے اس کی پیش کش کے لیے ایک منفرد تخلیقی پیرایۂ اظہار کا استعمال کیا ہے۔ اس کہانی میں ثقافتی عرصہ (Cultural Space) کا تناظر خالص دیہی اور ہندستانی ہے۔ اس تعلق سے شافع قدوائی نے طارق چھتاری پر ایک طویل مضمون لکھا ہے جس میں ان کے افسانوں میں ثقافتی عرصہ کی تشکیل کو موضوع بنایا گیا ہے۔ شافع قدوائی کے مطابق طارق چھتاری اپنے افسانوں میں ثقافتی سروکاروں کی بوقلمونی پر خوب اصرار کرتے ہیں اور وہ یہ چاہتے ہیں کہ ان کا ہر افسانہ وسیع تر معاشرتی ڈسکورس کا جز و بنے اور راوی ایسا ہو جس کا کوئی چہرا بھی ہو اور جس کا ردّعمل زندگی کے کسی بھی موڑ پر یکطرفہ نہ ہو۔ نیز ثقافتی سروکاروں کی مختلف جہتوں کو آشکار کرتا ہو۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''طارق کا بنیادی مسئلہ ثقافتی سروکاروں کو جن کی نوعیت نوآبادیاتی تسلط کی وجہ سے یکسر بدل گئی ہے، افسانوی ڈسکورس کے قلب میں قائم کرنا ہے اور اس کے حصول کے لیے بیانیہ کی دونوں جہتوں یعنی Mimetic اور Dialogic سے بیک وقت استنباط کرنا ہے۔ طارق نے ثقافتی عرصہ (Cultural Space) کی تشکیل دیسی واد ڈسکورس (Nativist Discourse) کے بنیادی مباحث کو

افسانے کی یافت کا ناگزیر جز بنا کر اسے ایک بہتر تخلیقی پیرایۂ اظہار عطا کیا ہے۔''

(فکشن مطالعات: پس ساختیاتی تناظر، شافع قدوائی، 2010ء ص 131)

طارق چھتاری کی دوسری کہانیوں کی طرح 'چھلاوااور وہ' کہانی میں بھی تہذیبی و ثقافتی فشار ہے اور کچھ ان کہی گفتگو بھی ہے۔ یہ کہانی کسی بھی نظریاتی حصار کے تحت نہیں لکھی گئی ہے۔ اس کا فنی اظہار ایسا ہے جس سے کہانی کا وجود خود بہ خود قائم ہوتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ اس کا بیانیہ زندگی کے مخفی کئی اہم جہتوں کو آشکار کرتا ہے۔ یہ کہانی افسانوں کی مروجہ ڈسکورس کو تہس نہس کر دیتی ہے۔ اس کا اپنا ایک ڈسکورس ہے۔ آج کی صورت حال سے اسے جوڑ کر دیکھا جائے تو اس کے لیے ایک نئی نظر کی ضرورت ہے۔ یہ مختلف کرداروں کو جوڑ کر صورتحال کو پر اسرار بنا دیتی ہے۔ کہانی کا راوی مختلف ہوتے ہوئے بھی آس پاس کا معلوم ہوتا ہے۔ دراصل راوی ایک دیہی مخبر نظر آتا ہے۔ طارق چھتاری نے 'چھلاوااور وہ' میں دونوں کے کردار کو بحسن خوبی نبھاتے ہوئے دیہی زندگی کے کئی پہلوؤں کو بڑی سادگی سے نمایاں کیا ہے۔ کہانی کی فضا پر اسرار ہوتے ہی ہمیں ایک مختلف کیفیت سے دوچار کر دیتی ہے اور یہ مختلف کیفیت کہی سے زیادہ ان کہی معلوم ہوتی ہے۔ شور وغل سے زیادہ خاموشی کی علامت معلوم ہوتی ہے۔ اور یہ حسن فنکاری کسی افسانہ نگار کو برسوں تپسیا کے بعد حاصل ہوتا ہے۔

طارق چھتاری کی زبان کا اختصاص ان کا اختصار ہے۔ طول کلامی سے احتراز، اشاریت اور تمثیلی وعلامتی طریقۂ اظہار ان کی زبان کا امتیازی وصف رہا ہے۔ ان کے یہاں وسیلۂ اظہار کے طور پر جو اسلوب ملتا ہے وہ نہ تو پیچیدہ اور گنجلک ہے اور نہ انہوں نے کسی ایک کہانی میں کثیر الجہت اسلوب کو ہی برتا ہے۔ افسانہ نگار اس بات پر یقین نہیں رکھتا کہ ایک ہی کہانی میں ایک سے زیادہ اسلوب ہوں جیسا کہ کئی افسانہ نگار یہ کام کرتے ہیں۔ ایک تو افسانہ نگار کو اتنی آزادی بھی نہیں ہوتی کہ وہ ایک سے زیادہ اسلوب کو ایک کہانی میں برتے۔ دوسرے یہ کہ طارق چھتاری کا یہ مزاج بھی نہیں کہ وہ اپنے وسیع تر تجربات کو مختلف النوع اسلوب کے سہارے پیش کریں۔ ان کی زبان میں جامعیت ہوتی ہے۔ وہ انہیں

لفظیات اور اسلوب کو ترجیح دیتے ہیں جن سے ان کا مطلوبہ تاثر قائم رہ سکے اور اس کی پابندی سے قاری کا تاثر بھی برقرار رہے۔ ایک افسانہ کی جو موضوعی ضرورت ہوتی ہے اس کے اعتبار سے وہ اپنا اسلوب وضع کرتے ہیں۔ دراصل طارق چھتاری نے صنف افسانہ کی ساخت کو ایک معیار عطا کیا ہے اور اس کے وجود کو صحیح معنوں میں برتا بھی ہے۔

طارق چھتاری کے یہاں مکالموں میں ادھوراپن بھی ہے لیکن یہ مکالمے نامکمل ہوتے ہوئے بھی مکمل مکالموں سے بہت آگے کے معلوم ہوتے ہیں۔ مثلاً:

''پتھر بہت موٹا ہے۔ وہ پسینے میں شرابور ہو چکا ہے۔ قبر کی ساری مٹی کھود کر پتھر ہٹا دینا زیادہ آسان ہے۔
مگر پھاوڑا..........؟ (کھوکھلا پہیا، ص38)

سمیر نے کوئی جواب نہیں دیا۔ خاموش رہ کر ناراضگی اور غصے کے حربے کو استعمال کرنا چاہا مگر رعنا..........؟
وہ کہاں دیکھنے والی تھی اس کی طرف۔
چلی گئی ____
جب چل گئی تب معلوم ہوا کہ وہ اس سے کتنا.................!
(دھوئیں کے تار، ص13-14)

دوسرا شخص جو دیر سے خاموش تھا بول پڑا..........'' ارے بھئی وہ پاگل تھوڑی تھا وہ تو جادوگر تھا۔ مرنے کے بعد بھی اس کا جادو چل رہا تھا۔''
ٹھاکر تیج بہادر نے اس کے چہرے پر نظریں گڑا دیں۔
''پتا ہے کیا ہوا؟''
''کیا؟'' ٹھاکر تیج بہادر کے منہ سے نہیں پورے وجود سے آواز نکلی۔
''ٹھاکر جی کا ناتی اس کی جلتی چتا............'' (آن بان، ص31)
''شاید یہ چاقو ہے، لیکن مرچوں کی شیشی؟'' نوروز سوچ ہی رہا تھا کہ

بوڑھے نے پھر جھولی میں ہاتھ ڈال دیا اور ایک شیشی نکال کر نوروز کو دی اور کہا۔''اگر تو اس کا صحیح استعمال کرے گا تو یہ باغ قیامت تک شاداب و سرسبز رہے گا۔لیکن......''(باغ کا دروازہ،ص51)

مذکورہ تمام اقتباسات کے آخری جملوں اور لفظوں میں اختصار کے باوجود جو گہرائی و گیرائی اور وسعت ہے وہ مکمل جملوں سے بھی زیادہ ہے۔اس طرح کی مثالیں طارق چھتاری کے یہاں بھری پڑی ہیں۔

افسانہ نگار نے ناول اور افسانے کے درمیان بنیادی امتیازات کو خاص طور سے ملحوظ خاطر رکھا ہے، چاہے وہ زبان کی سطح پر ہو یا پلاٹ یا پھر کردار کی سطح پر۔اس نے صنف افسانہ کے پیچیدہ مباحث کو برتنے سے گریز کیا ہے اور اس کا یہ گریز لاشعوری ہے جو ایک جینوئن تخلیق کار کی پہچان ہوتی ہے۔

طارق چھتاری کا بنیادی تصور یہ ہے کہ انسان کا قد دیوار کے سایہ کی طرح ہے جو وقت کے حساب سے بڑھتا اور گھٹتا رہتا ہے۔یعنی انسان کا قد جتنا دکھائی دیتا ہے اس سے زیادہ مخفی ہوتا ہے۔ان کے یہاں خارج سے زیادہ باطن کی آواز سنائی دیتی ہے جس طرح انتظار حسین کے یہاں ماضی کی یادوں کی گونج زیادہ ہے وہی معاملہ طارق چھتاری کی کہانیوں میں بھی ہے۔ماضی کی زخمی روح موجودہ معاشرے میں دکھائی دیتی ہے، نیز ماضی کی بازیافت کا پہلو بھی بہت نمایاں ہے۔طارق چھتاری کے افسانوں میں جڑوں کی جستجو ایک لازمی عنصر ہے۔ان کا حافظہ بہت توانا ہے۔اپنے حافظہ کی وجہ سے ہی وہ خود کو ماضی سے جوڑتے ہیں اور جب ماضی سے جڑ جاتے ہیں تو ان کے لیے اپنی بنیاد اور جڑ کی تلاش آسان ہو جاتی ہے۔انتظار حسین اپنی قوت یادداشت سے ہی تہذیبی روایات کے سرچشموں تک پہنچتے ہیں اور اپنی کہانیوں میں ایک نئی دنیا آباد کر دیتے ہیں۔طارق چھتاری کا حافظہ بھی کچھ ایسا ہی ہے۔بہترین حافظہ ان کی شخصیت کو انفرادی بنا دیتا ہے۔پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنے ایک مضمون 'انتظار حسین کا فن: متحرک ذہن کا سیال سفر' میں انتظار حسین کے ان افسانوں کے حوالے سے جن میں صدیوں پر مشتمل لمحات کو یاد کیا گیا ہے، سیر حاصل

گفتگو کی ہے اور حافظہ سے متعلق انتظار حسین کی فکر کو روشن کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''انتظار حسین کی دانست میں حافظہ انفرادی اور اجتماعی تشخص کی بنیاد ہے۔ حافظہ نہ ہو تو ماضی بھی نہیں رہتا، اور ماضی نہ ہو تو بنیاد اور جڑیں کچھ نہیں رہتا۔ گویا خود حال کی حیثیت ایک غیر موہوم غبار سے زیادہ نہیں۔ یادوں کے معنی ہیں اپنی ذات کے اجزائے ترکیبی کی شیرازہ بندی کرنا، اسے تہذیبی انفرادیت کا وقار بخشنا۔ انتظار حسین کے افسانے اس یقین کو پیش کرتے ہیں کہ اجتماعی حافظہ انفرادی شخصیت کی بنیاد ہے۔ حافظہ ہی کے ذریعے ہماری تہذیبی زندگی اپنے ماضی کو امید میں بدلتی ہے اور زندہ رہنے کا عمل جاری رہتا ہے۔''

(فکشن شعریات: تشکیل وتنقید، گوپی چند نارنگ 2009 ص 91-190)

جب ہم طارق چھتاری کے افسانے 'نیم پلیٹ'، 'باغ کا دروازہ'، 'چابیاں' وغیرہ کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں انتظار حسین بے ساختہ یاد آ جاتے ہیں۔ حافظہ کی وہی قوت اور وہی کیفیت جو انتظار حسین کے افسانوں میں موجود ہے طارق چھتاری کے یہاں بھی کچھ انفرادی طور پر ملتی ہے۔ ''حال کا غیر موہوم غبار'' طارق چھتاری کے افسانوں میں بھی ملتا ہے نیز اجتماعی حافظہ ان کی انفرادی شخصیت کی بنیاد معلوم ہوتی ہے۔ 'باغ کا دروازہ'، 'نیم پلیٹ'، 'چابیاں' وغیرہ کے مطالعے سے ایک گم شدہ دنیا کا ازسرنو وجود ہمارے سامنے آتا ہے اور یادداشت کی ایک کہکشاں روشن ہو جاتی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ طارق چھتاری اپنے شعور ولاشعور، حافظہ وعقیدے اور تجربے ومشاہدے کو پہلے استنباط کرتے ہیں پھر اسے تخلیقی کینوس پر اتارتے ہیں جو کبھی تمثیلی کبھی علامتی اور کبھی نفسیاتی روپ اختیار کر لیتے ہیں۔

انتظار حسین کی کہانی 'کایا کلپ' اور طارق چھتاری کی کہانی 'نیم پلیٹ' کا موضوع یوں تو الگ الگ ہے لیکن ان میں یکسانیت یہ ہے کہ 'کایا کلپ' کا شہزادہ آزاد بخت بھی اپنا نام بھول جاتا ہے اور 'نیم پلیٹ' کے کیدار ناتھ کو بھی اپنا نام یاد نہیں رہتا۔ 'کایا کلپ' میں شہزادے کا خوف اتنا بڑھتا ہے کہ اسے اپنا ہی نام یاد نہیں آتا۔ شہزادی عمل سے اسے کبھی مکھی

بناتی ہے تو کبھی آدمی۔ لیکن بعد میں منتر پڑھنے سے بھی شہزادہ آدمی کی شکل اختیار نہیں کرتا۔ عدم تحفظ کا یہ نتیجہ ہے کہ انسان سکڑ کر مکھی بننا تو پسند کرتا ہے لیکن آدمی نہیں۔ انتظار حسین اپنی اس کہانی میں انسان کو اس بات پر مجبور کرتے ہیں کہ وہ اپنا محاسبہ کرے۔ اپنی پہچان بنائے۔ اپنی شناخت کے مرحلے طے کرے۔ اپنے تشخص کو برقرار رکھنے کی کوشش کرے اور اپنی ذات سے کبھی غافل نہ رہے۔ انتظار حسین کے ذیل کے بیان کو 'نیم پلیٹ' سے جوڑ کر دیکھا جائے تو 'نیم پلیٹ' کی انفرادیت کا بھی اندازہ ہوتا ہے اور تشخص کی تشویش کے ساتھ شناخت قائم کرنے کی قدر و قیمت کا بھی پتہ چلتا ہے۔ 'کایا کلپ' خوف و دہشت کی نفسیات پر مبنی کہانی ہے اور 'نیم پلیٹ' تہذیبی زوال کی داستان معلوم ہوتی ہے۔ انتظار حسین اپنے افسانوی کرداروں کے حوالے سے ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ''اپنی ایک کہانی میں میں نے اس مکھی کی کہانی لکھی تھی جو اپنا گھر لیپتے لیپتے اپنا نام بھول گئی تھی۔ اس نے بھینس سے جا کر پوچھا کہ بھینس بھینس میرا نام کیا ہے؟ بھینس نے جواب دیے بغیر دم ہلا کر اسے اڑا دیا۔ پھر اس نے گھوڑے سے جا کر یہ سوال کیا۔ گھوڑے نے بھی اپنی کنوتیاں ہلا کر اسے اڑا دیا۔ وہ بہت سی مخلوقات کے پاس یہ سوال لے کر گئی، اور کسی نے اس کا جواب نہ دیا۔ آخر وہ ایک بڑھیا کے پیر پر جا بیٹھی۔ بڑھیا نے ہشت مکھی کہہ کر اسے اڑا دیا اور مکھی کو اس ذلت کے طفیل اپنا نام معلوم ہوا۔ کیا عجب ہے کہ میں نے جو بعض نحوست مارے کردار سوچے ہیں، وہ اسی چکر میں ہوں۔ وہ شخص جو اپنی پرچھائیں سے ڈرا ڈرا پھرتا تھا، وہ شخص جس کا سارا بدن سوئیوں میں بندھا ہوا تھا، وہ شخص جسے اپنی ٹانگیں بکرے کی نظر آئیں، وہ شخص جو ہزار ریاضت کے باوجود زرد کتے کی زد سے نہ بچ سکا، وہ شخص جو شہزادے سے مکھی بن گیا، وہ شخص جو آخرکار بندر بن کر رہا، میں نے ان سب کے پاس جا جا کر اپنا نام پوچھا اور باری باری ہر

ایک پر شک ہوا کہ یہ میں ہوں۔لیکن شاید میں ذلت کے اس آخری
مقام تک نہیں پہنچا ہوں ، جہاں پہنچ کر میں اپنے آپ کو پا سکوں۔
ذلت کی اس انتہا تک پہنچنا میری افسانہ نگاری کا منتہا ہے۔''
(بحوالہ فکشن شعریات: تشکیل وتنقید۔گوپی چند نارنگ ص 8-207)

'کایا کلپ' میں انتظار حسین نے خوف سے انسان کی جو پہچان سکڑ رہی ہے یا ختم ہو رہی ہے اس کی طرف اشارہ کیا ہے۔اس میں شہزادے کے باطنی کرب،اس کی ذہنی کشمکش اور دہشت کی نفسیات کو اجاگر کیا ہے۔انسانی وجود کی ماہیت پر استفہام کے دبیز پردے ڈالے ہیں جن سے نفسیاتی نظام تہہ در تہہ کھلتا رہتا ہے۔لیکن 'نیم پلیٹ' میں طارق چھتاری حافظے کو تخلیقی کینوس پر مرکزیت عطا کرتے ہیں اور تہذیب کی بجھتی شمع کو روشن کرنے کی تگ و دو میں رہتے ہیں۔طارق چھتاری کیدار ناتھ کو اپنا نام یاد دلانے کے لیے انسانوں کے زیادہ پھیرے نہیں لگواتے بلکہ وہ فقط اس کی بیٹی اور داماد کو ہی ذریعہ بناتے ہیں۔انتظار حسین 'کایا کلپ' میں دیو،شہزادہ اور شہزادی کی تمثیلوں کا استعمال کر کے انسان کے خوف و دہشت کو پیش کیا ہے جبکہ طارق چھتاری کی کہانی میں کوئی تمثیلی کردار نہیں ہے اور نہ ہی کوئی کیفیت ہی تمثیلی انداز کی ہے۔'نیم پلیٹ' میں کیدار ناتھ کو جب اپنا نام یاد آتا ہے تو اسے لگتا ہے کہ ساری دنیا کا نام ہی کیدار ناتھ ہے۔جبکہ انتظار حسین کے یہاں مکھی کو جب ذلت ملتی ہے تو اسے اپنا نام 'ہشت' یاد آتا ہے۔دونوں میں کافی فرق ہے۔موضوع کے ساتھ ٹرٹمنٹ اور اسلوب کا فرق۔ایک میں ایک مکمل انسان کیدار ناتھ اپنا نام بھول جاتا ہے اور دوسری کہانی میں ایک حیوان مکھی اپنا نام بھول جاتی ہے۔بھولنے کا عمل دونوں میں ہے لیکن دونوں کا تاثر مختلف ہے۔ہاں یکسانیت یہ بھی ہے کہ دونوں میں حافظہ کو بنیاد بنایا گیا ہے۔طارق چھتاری اپنے سینئر معاصرین کا اثر قبول تو کرتے ہیں لیکن ان کا اپنا ایک الگ تاثر ہوتا ہے۔کہانی میں ان کی اپنی الگ بنت ہوتی ہے۔انسانی جبلت کو آشکار کرنے کا اپنا الگ ڈھنگ ہوتا ہے۔وہ اپنے انداز سے انسانی وجود اور ثقافتی زوال کے خطرات کو خاطر نشان کرتے ہیں۔
مختصر یہ کہ طارق چھتاری ایک پُرفسوں افسانہ نگار ہیں۔ان کی تمثیلی اور علامتی کہانیاں

مختلف نوعیت کی ہیں اور جو بہت پر کشش ہیں۔ وہ جس موضوع کو بھی تخلیقی کینوس پر اتارتے ہیں اس کی اپنی ایک الگ کیفیت ہوتی ہے۔ وہ اپنے سینئر معاصرین سے متاثر ضرور دکھائی دیتے ہیں لیکن ان کا انداز پیش کش مختلف اور موضوعات میں تنوع کا الگ رنگ ہوتا ہے۔ وہ اپنے تاثر اور تصور سے کبھی سمجھوتہ نہیں کرتے۔ ان کی زبان تہہ دار ہے۔ موضوعات کی تکرار ان کے یہاں نہیں ملتی۔ وہ پلاٹ کو طول نہیں دیتے۔ وہ کہانی کی بنت کو اپنے قابو میں رکھتے ہیں۔ ثقافتی بیانیہ پر انہیں دسترس حاصل ہے۔ ان کی کہانیوں میں ثقافتی عرصہ کی تشکیل کا تناظر خالص دیہی اور ہندوستانی ہے۔ وہ کسی نظریاتی حصار کے تحت کہانیاں نہیں لکھتے۔ ان کے یہاں ایک کہانی میں کثیر الجہت اسلوب بھی نہیں ملتا ہے۔ پیچیدہ اور گنجلک اسلوب سے بھی وہ احتراز کرتے ہیں۔ ان کے افسانے صنف افسانہ کی کسوٹی پر کھرے اترتے ہیں۔ ان کا بیانیہ بہت طاقتور ہے۔ ان کا نفسیاتی مطالعہ بھی بہت گہرا ہے۔ وہ جوگندر پال اور انتظار حسین کی طرح ایک کہنہ مشق اور جینوئن تخلیق کار ہیں۔ انسانی فطرت، انسانی جبلت اور انسان ان کے اصل موضوعات ہیں ۔ وہ انتظار حسین کی طرح ایک جُل دینے والے (Deceptive) افسانہ نگار ہیں ۔ وہ کم سخن ضرور ہیں مگر ان کی ہر تحریر ہمیں چونکاتی ہے۔ در اصل وہ ہمارے عہد کے ایک ٹریجڈی فن کار ہیں۔

O

اردو کے تین ناول: جہات و مضمرات

- سید محمد اشرف: 'آخری سواریاں': فکری وفنی جہتیں
- شموئل احمد: ندی کا دوسرا کنارا 'مہاماری'
- آشا پربھات: 'جانے کتنے موڑ کی آشا'

سید محمد اشرف: 'آخری سواریاں': فکری و فنی جہتیں

سید محمد اشرف کا شمار ان فکشن نگاروں میں ہوتا ہے جنھوں نے افسانہ اور ناول کے فن کو اپنی تحریروں سے اعتبار بخشا ہے۔ افسانے اور ناول کی صنفی ضروریات کو ایک الگ ڈھنگ سے برتا ہے۔ وقت کے برتاؤ کو فکشن میں الگ الگ انداز سے پیش کیا ہے۔ سید محمد اشرف 'باد صبا کا انتظار' میں ایک خالص افسانہ نگار نظر آتے ہیں اور 'نمبر دار کا نیلا' اور 'آخری سواریاں' میں ایک جینئیس ناول نگار کے طور پر ہمارے سامنے آتے ہیں۔

ان کے ناول 'آخری سواریاں' کی قرأت اور اس کے علامتی اظہار سے اندازہ ہوتا ہے کہ مابعد جدید ناول نگاری کی دنیا میں یہ ایک سنگ میل کا درجہ رکھتا ہے۔ اردو میں اب تک بہت سے موضوعات پر ناول لکھے جا چکے ہیں۔ ہمیں بہت سے ناول موضوعات کی سطح پر چونکاتے بھی ہیں اور حیران بھی کر دیتے ہیں۔ ان میں کچھ ناولوں کو تنقید کا نشانہ بھی بنایا گیا تاہم ان کی مقبولیت اپنی جگہ مسلم رہی۔ تاریخی ناول بھی لکھے گئے ہیں اور سیاسی و سماجی کے ساتھ سوانحی ناول بھی منظر عام پر آتے رہے ہیں۔ لیکن اُردو میں پہلی بار سید محمد اشرف نے تہذیبی و ثقافتی تناظر میں ایک روزنامچے کو بنیاد بنا کر اصل ہندوستان کو 'آخری سواریاں' کی شکل میں پیش کیا ہے۔ اگر یہ نتیجہ اخذ کیا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ ناول نگار نے ہندوستان کی صدیوں پرانی گنگا جمنی تہذیب اور زوال آمادہ تہذیب کو آخری سواریاں میں بڑی خوبصورتی سے سمیٹا ہے۔

'آخری سواریاں' کی کہانی ایک قدیم روزنامچہ نما سفر نامہ اور ایک بٹوے سے شروع ہوتی ہے۔ ناول نگار روزنامچہ کو پڑھنا چاہتا ہے اور اسے بٹوے میں رکھی ہوئی شے کی جستجو رہتی

ہے۔ یعنی روزنامچہ اور بٹوے میں جو جستجو پوشیدہ ہے وہی جستجو 'آخری سواریاں' میں ہمیں باندھے رکھتی ہے۔ اگر ناول کی کہانی کی اساس ایک روزنامچہ ہے تو سید محمد اشرف کا یہ ناول 'آخری سواریاں' بھی ایک ایسا روزنامچہ نما سفرنامہ ہے جو ناول کے فن کو ایک نیا پیرایہ عطا کرتا ہے۔ کہانی کی ابتدائی صورت اگر داستان گوئی ہے تو آخری سواریاں مابعد جدید عہد کا ایک ایسا روزنامچہ ہے جو ناول کے سلسلے کو بہت دور لے جاتا ہے۔ اس ناول میں وقت کا آگے بڑھنا ایک خصوصی پہلو ہے۔ دریا کے بہاؤ میں سب کچھ بہہ رہا ہے اور آج کا انسان اسے متجسس نگاہوں سے دیکھ بھی رہا ہے لیکن وہ تماشائی بنا ہوا ہے۔ ناول نگار دریا میں بہتی ہوئی قیمتی اشیاء کو بچانا چاہتا ہے۔ وقت میں حرکت اچھی بات ہے لیکن وقت کی رو میں سب کچھ ملیامیٹ ہو جائے یہ دیکھ کر دکھ تو ہوتا ہے۔ دراصل 'آخری سواریاں' ایک ایسا ناول ہے جو مختصر ہونے کے باوجود وقت کے ہر لمحے کا حساب رکھتا ہے۔ وقت کے ایک طویل سفر کو سمیٹنا آزمائش کا کام ہے لیکن ناول نگار نے اسے بھی بخوبی نبھایا ہے۔ اس نے وقت کے ساتھ بدلتی ہوئی تہذیب کو پیش کرنے کے لیے کرداروں کو نشو ونما سے گزارا ہے۔ اس میں ضمنی پلاٹ بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔ اور زیادہ سے زیادہ کرداروں کے ساتھ واقعات کی کثرت کو بھی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اور بہت سے انہونی اور اَن کہی باتیں بھی ذہن و دل میں ابھرتی ہیں۔

ناول کا مرکزی کردار جمو اور راوی کے ساتھ نانی امی، والد صاحب، اماں، پنڈت ماما، گومتی، شاردا، موسی، شکیلہ، گوری مامی، شام لال، چچا میاں، بوا، مولوی شکر اللہ، بیگم صاحبہ، ممیا سسر، پوسٹ ماسٹر، نرملا، پنڈت پیارے لال، سراج خلیفہ، رمضانی، دیوان جی، منشی شفیع الدین، قادری صاحب، یوسف خاں، اُستاد ولایت خاں، ظہیر خاں، ملنگ بابا، اُستاد اللہ رکھا، ایوب بھائی، چھوٹے میاں کی بیوی، ظہور حسین، چودھری عبدالغفور، اسماعیل حسن، بوڑھا شخص، پردادا، دادا، شاہ التمش، چنگیز خان، تیمور، اولجائی، بہادر شاہ ظفر وغیرہ نے چھوٹے اور بڑے تمام کرداروں کو اس میں ایک کہکشاں کے طور پر دیکھا جا سکتا ہے جو اپنے اپنے وجود سے پہچانے جاتے ہیں۔ حاشیائی کردار بھی ان میں شامل ہیں اور مرکزی کردار بھی۔ ناول میں کہانی اور واقعات کی کثرت بے معنی کہیں بھی نظر نہیں آتی۔ ناول نگار

نے ہر کہانی اور ہر قصہ کو ایک منفرد انداز میں پیش کیا ہے ہر کہانی ہمیں اپنی طرف کھینچتی ہے۔ ناول میں کبھی جمو کی کہانی آتی ہے تو کبھی روزنامچے اور بٹوے کی کہانی۔ کبھی اماں اور نانی اماں کے ساتھ گوری مامی اور شام لال کے ساتھ پنڈت پیارے لال کی کہانی آتی ہے، تو کبھی سراج خلیفہ ہمارے سامنے نمودار ہوتے ہیں۔ کبھی چچا میاں کے ذوق وشوق کی کہانی تو کبھی وباؤں کی کہانی آتی ہے۔ کبھی لٹیروں کی کہانی تو کبھی رسم ورواج اور کبھی ہندوستانی کھان پان کی کہانی ناول کی کڑیوں سے جڑ جاتی ہے۔ کبھی پنڈت پیارے لال شرما کے توسط سے پہلوانوں کی کہانی سامنے آتی ہے تو کبھی بارش کے لیے دعاؤں کی کہانی اور کبھی منشی شفیع الدین کی شادی کی کہانی ناول کی کڑیوں کا حصہ بن جاتی ہے۔ اس میں کہانی در کہانی آگے بڑھتی ہے۔ ناول کے کچھ آخری صفحات میں علامتی اظہار نے اس ناول کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ اگر ہم اس ناول کو ایک تہذیبی اور ثقافتی زنجیر سے تشبیہ دیں تو مذکورہ تمام چھوٹی چھوٹی بامعنی کہانیاں اس کی اہم کڑیاں معلوم ہوتی ہیں اور جو کہانی میں ضمنی پھیلاؤ کو یقینی بناتی ہیں۔ ناول نگار نے 'آخری سواریاں' میں روزنامچے اور بٹوے سے ابتدا کر کے جمو سے لے کر تیمور اور پھر بہادر شاہ ظفر تک کے کرداروں کو اپنے بیانیہ کا حصہ بنایا ہے۔ ناول کی کشش کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ ہم ایک ہی نشست میں اسے ختم کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔

جمو کی زندگی، خلیفہ سراج کے ساتھ لٹیروں کی لوٹ اور تیمور و ظفر کے واقعات نیز گنگا جمنی تہذیب کی عکاسی سے یہ ناول اتنا وسیع شکل اختیار کر گیا ہے کہ ہمارا پورا ماضی حال کو آئینہ دکھاتا ہے۔ احوالِ سفرِ سمرقند کا ذکر بھی خوب سے خوب تر ہے۔ روح آباد، بی بی خانم کی مسجد، گورے امیر، زندہ پیر اور مدرسہ الغ خاں وغیرہ کے واقعات ہمیں تاریخ سے قریب کر دیتے ہیں اور مختلف سواریوں کے علامتی اظہار سے ناول کی انفرادیت واضح ہو جاتی ہے۔

سید محمد اشرف کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے اپنے ناول 'آخری سواریاں' میں متعدد ضمنی پلاٹ کو شامل کر کے اس ناول کی وسعت میں اضافہ کیا ہے۔ ناول میں اب تک کے ہیئتی امکانات کو جتنا بھی روشن کیا گیا اس کی توسیع اس ناول میں کی گئی ہے۔ اسے یوں بھی کہا جا

سکتا ہے کہ ناول میں کئی پلاٹ ایسے وجود میں آ گئے ہیں جن پر الگ سے کہانیاں لکھی جا سکتی ہیں۔اس ناول کے چند درج ذیل اقتباسات میں ضمنی پلاٹ اور ضمنی کہانیوں کی نشاندہی کی جا سکتی ہے، ملاحظہ کیجیے:

''اور ایک وہ طویل کہانی جس میں ایک بے داڑھی کا زمیندار بہت جوش اور جذبے کے ساتھ مسجد میں نماز کی امامت کرتا ہے، پھر اپنے گھر میں داخل ہو کر خود کو قید کر لیتا ہے اور سوچتا ہے کہ دنیا کی اکھاڑ پچھاڑ میں یا تو شناخت برقرار رکھی جا سکتی ہے یا اقتدار۔کئی دن کے بعد جب وہ اپنے مکان سے برآمد ہوتا ہے تو اپنا مذہب بدل چکا ہوتا ہے۔ ماتھے پہ یہ بڑا تلک لگا ہوتا ہے۔اپنی شناخت اپنے پیروں سے روند کر وہ اقتدار کو گلے لگا لیتا ہے۔کیسی عجیب کہانی تھی۔''

(آخری سواریاں، سید محمد اشرف، عرشیہ پبلی کیشنز، 2016، ص:148)

''پھر ایک کہانی تھی جس میں ایک کمینہ لڑکا خدمت کسی لڑکی سے کراتا ہے اور ڈورے اس کی چھوٹی بہن پر ڈالتا ہے۔شادی کسی تیسری لڑکی سے کرتا ہے۔ خدمت کرنے والی اس رنج میں اپنی جان دے دیتی ہے اور بوڑھی ماں اپنی جوان بیٹی کی میت کے پاس بیٹھ کر جب اس کا کفن بونتے لگتی ہے تو پڑھنے والوں کو یاد آتا ہے کہ اس ماں کے دل میں کیسے کیسے ارمان تھے کہ اپنی اس بیٹی کی شادی کا جوڑا اپنے ہاتھ سے سیوں گی۔ ہمارے بچوں نے اس دن پوچھا تھا کہ اماں اگر کسی لڑکی کی شادی نہ ہو تو کیا وہ مر جاتی ہے۔ میں ان کو کیا جواب دیتی۔''

(آخری سواریاں، ص:149)

''اچھا وہ کہانی آپ کو یاد ہے جس میں ایک خوبصورت پارسی لڑکی تھی۔ جو ایک مسلمان لڑکے سے محبت کرتی تھی۔ایک امیر زادی نے تگڑم لگا کر اس لڑکے سے شادی رچا لی۔ پارسی لڑکے نے غم و

ناامیدی کے عالم میں اسپتال میں جان دے دی اور جان دینے سے پہلے اپنی آنکھیں ڈونیٹ کرگئی۔ وہ پتلیاں اس خادمہ کی آنکھوں میں لگائی گئیں جو اس امیر زادی کے گھر میں برتن کپڑے دھونے کا کام کرتی تھی۔ امیر زادی کے شوہر نے جب گھر کی خادمہ کی آنکھوں میں اپنی محبوب ہستی کی پتلیاں دیکھیں تو وہ نشے جیسی حالت میں اٹھا اور اندھوں کی طرح لڑکھڑاتا ہوا چلا اور اس وائلن سے ٹکرا گیا جو وہ اپنی محبوبہ کو خوش کرنے کے لیے بجاتا تھا۔ ہمارے بچے اس کہانی کو سن کر روئے تھے۔" (آخری سواریاں، ص:50-149)

"ہاں آپ بھی... مجھے یاد ہے۔"

"اور اس کہانی کا کیا نام تھا جس میں عین دنگے فساد کے دوران ایک مسلمان غنڈہ ایک ہندو استاد سے کہتا ہے 'کلمہ' سنا۔"

وہ پوچھتے ہیں "کون سا کلمہ؟... پہلا، دوسرا، تیسرا... کون سا؟"

تو وہ غنڈہ گالی دے کے کہتا ہے "ابے کیا کلمے بھی پانچ سات ہوتے ہیں۔"

ہمارے بچوں نے کہانی سن کر پوچھا تھا: "اماں! کیا ہمارے کلموں کی گنتی سب کو یاد ہوتی تھی؟"

"آپ... آپ مجھے یہ سب کیوں سنا رہی ہیں؟"

"اس لیے کہ یہ سب آپ مجھے پہلے سنا چکے ہیں۔"

میں خاموش بیٹھا ان کا چہرہ تکتا رہا۔" (آخری سواریاں، ص:150)

"اور ایک اینٹ والی کہانی تھی... اور ایک اور کہانی تھی کبوتروں والی۔ ایک وہ بھی تھی جس میں کرشن جی کا پارٹ ایک مسلمان لڑکا ادا کرتا ہے اور پھر... بچے ان کہانیوں کو سمجھ نہیں پائے تھے لیکن میری سمجھ میں سب کچھ آ گیا تھا۔ شاید میری سمجھ میں بھی دیر میں آتا لیکن یہ کہانیاں سنا کر آپ نے کہا تھا:

''مروت اور وضعداری بھی اب شاید.....''

''ہاں... ہاں... مجھے یاد ہے۔'' مجھے لگا جیسے میرا بدن نقاہت کے

بوجھ سے دبا جارہا ہو۔''   (آخری سواریاں، ص:150)

علاوہ ازیں ناول نگار نے اپنے اس ناول میں روزنامچہ نما سفرنامے کے معرض وجود میں آنے کا ذکر تو کیا ہی ہے اس کے ساتھ ساتھ سفرنامے میں جن چار پس نوشت کا اضافی ذکر کیا ہے ان کی اپنی ایک الگ معنویت اور انفرادیت ہے۔ ان سے بھی نئی کہانیوں کی کچھ کونپلیں پھوٹتی نظر آتی ہیں۔ اور ناول کے ضمنی پلاٹ میں اضافہ کا احساس بھی ہوتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ناول نگار نے پس نوشت کا اضافہ کر کے اور علامتی اظہار کا سہارا لے کر نہ صرف اپنی کہانی کو بامعنی بنایا ہے بلکہ روزنامچے کو ایک کتابی شکل دے کر نئے زاویے سے ہمیں غور وفکر پر مجبور کر دیا ہے۔ یہ پس نوشت ملاحظہ کیجیے۔

پہلی پس نوشت: ''وہ دوسرا وجود کون تھا۔ غالباً حاجی برکۃ علیہ الرحمۃ والرضوان۔ یہ بات جب میں نے بھائی اسمٰعیل حسن سے عرض کی تو انھوں نے حضرت ابوالحسین احمد نوری میاں قدس سرہٗ کے حجرے میں مراقبہ کیا اور باہر نکل کر کہا:

''مراقبے میں واضح جواب نہیں ملا۔'' پھر بولے:

''ایک جواب تو یہ بھی ہو سکتا ہے کہ پہلا وجود بھی ایک وہم ہی ہو۔ سارے وجود فانی ہیں ایک ہستی کے علاوہ۔ لیکن فانی وجودوں کے بدن میں بھی کچھ باریک اجزاء ہیں جو فنا نہیں ہوتے اور ایک دن انھیں اجزاء سے انسان دوبارہ وجود میں آئے گا۔ لیکن وہ دن تو مقرر ہے۔ وہ دن ہر دن نہیں آتا ہے۔''

اس پر میں نے عرض کیا: ''بعض اشخاص کے لیے وہ دن معجّل کر دیا جاتا ہوگا۔ جو ہستی حاکمِ مطلق ہے اس سے کیا دور۔''

وہ کچھ خاموش رہے پھر بولے: ''اس گفتگو کو یہیں روک دو۔ بہت سی امانتوں کے ضائع ہونے کا اندیشہ ہے۔''

میں امانتوں کو ضائع ہوتے دیکھنا چاہتا تھا لیکن وہ نہیں مانے۔ بولے: تمھارے اندر

ابھی سفر اور اس پوری واردات کا جوش ہے۔ تمھاری آنکھیں صرف ایک سطح پر دیکھ رہی ہیں۔ ہوش والوں کے معاملات اور ذمے داریاں الگ طرح کی ہوتی ہیں۔ یہ کہہ کر انھوں نے مجھے ایسی تیز نظروں سے دیکھا کہ میں گھبرا گیا۔ میں نے ہمت کر کے ان کی آنکھوں میں جھانکا۔ وہاں اس وقت صرف ہوش ہی ہوش تھا۔'' (آخری سواریاں، ص:188)

دوسری پس نوشت: ''اس بے آسرا کا نام مونسہ ماہی گول تھا۔ جب یہ نام میں نے بھائی کو سنایا تو فرمایا'' نام کا پہلا حصہ تو تمھیں مانوس لگتا ہوگا۔ (اور یہ کہتے وقت میں نے ان کے دانتوں کی سفیدی دیکھ لی تھی) دوسرے اور تیسرے حصے کے معنی وہ نہیں جو تم سمجھ رہے ہو یعنی ایک گول مچھلی۔ نہیں ان دو لفظوں کا مطلب ہے۔ موسمِ بہار، ماہِ گل۔''

یہ سن کر مجھے اس کا دراز قد، بھرا بھرا بدن، نرم ہاتھ پاؤں اور سنہرے بال بے طرح یاد آئے۔ استغفر اللہ و نعوذ باللہ۔ میرا دل بار بار سمرقند جانے کو بے تاب ہوتا اور ابھی میرا دل گھر کی دہلیز بھی نہ پار کر پاتا کہ بزرگوں کی عزت اور رشتوں کی پیچیدگی اسے واپس لا کر گھر کے صحن میں کھڑا کر کے قبلہ رو کر دیتی۔'' (آخری سواریاں، ص:89-188)

تیسری پس نوشت: ''یہ روزنامچہ یا سفرنامہ اور بٹوا صرف اس فرزند کو دیا جائے گا جس میں یہ سکت ہو کہ وہ اپنے اندر کے سیاہ خانے سے نکل کر باہر بھی جا سکتا ہو اور جس کو مشاہدۂ حق کی قوت بیش از بیش ارزانی کی گئی ہو۔

یہ پڑھ کر میرے بدن میں ایک سنسنی سی دوڑ گئی اور میں نے اپنی پیشانی اور سینے کو گرم محسوس کیا اور تا دیر میرا بدن عالم وفور میں کانپتا رہا۔

میں نے سوچا کیا مونسہ ماہِ گل کی اولاد کی اولاد یا ان کی اولاد اس دیار و امصار میں کہیں موجود ہوگی؟ یا وہ سب صرصرِ بے اماں کے تھپیڑوں میں مل کر خاک ہو چکے ہوں گے۔ کیا وہ بھی تیمور کی بیوی اولجائی کی طرح کسی گھنے باغ میں منوں مٹی کے نیچے آرام کر رہی ہوں گی یا اب تک بے نشان ہو چکی ہوں گی۔'' (آخری سواریاں، ص:189)

چوتھی اور آخری پس نوشت: ''نیم پختہ سڑک پر اڑتی ہوئی دھول میں سواریوں کا ہجوم ہو کہ نیم تاریک یخ دھند میں چلتا ہوا کاروانِ غم گساراں یا اپنی ذات کے بیابان میں دلوں کو

پتھرا دینے والی بادسموم۔ یہ سب دھوکے ہیں، فریب ہیں، سراب ہیں کہ سب سے بڑا وہم تو ہم خود ہیں۔'' (آخری سواریاں، ص:189)

موضوع کے اعتبار سے بھی اس ناول کا دائرہ کافی وسیع ہے۔ اس کی بناوٹ ایسی ہے کہ تنوع کے لیے کافی گنجائش پیدا ہو گئی ہے۔ قدروں کا عروج بھی ہے اور زوال بھی۔ معصومانہ بات چیت بھی ہے اور حالات کی ستم ظریفی بھی۔ یہ ناول کہانی کے ابتدائی جملوں سے بھی مختلف ہے اور آخر کے علامتی اظہار سے بھی منفرد۔ ایسا لگتا ہے کہ کئی ڈور ایک ہی ڈور میں پرو دیے گئے ہیں۔ گنگا جمنی تہذیب، ہندوؤں اور مسلمانوں کا میل جول، رواداری، اتحاد پسندی اور ایک دوسرے کے مذاہب کا احترام جو پہلے تھا اب وہ نظر نہیں آتا۔ تلسی ایک مذہب کے لیے فقط ایک پودا ہے لیکن وہی پودا دوسرے مذہب کے لیے ایک مذہبی عقیدہ ہے۔ سید محمد اشرف نے تلسی کے حوالے سے جس پاکیزگی کا اظہار کیا ہے وہ انہی کی خوبی ہو سکتی ہے۔ تہہ دار جملوں میں انھوں نے جس طرح مذہبی رواداری کی بات کی ہے آج ایسی مثالیں عنقا ہو گئی ہیں۔

ناول میں جمو کی کہانی سے ایک ایسا کرب اور ایک ایسی دہکتی آگ سینے میں اٹھتی ہے جو بیان سے باہر ہے۔ اس حوالے سے یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''دلہن نے دوسرا پاؤں دہلیز سے باہر نکالا۔ گود میں لینے کو بیتاب ان سیاہ موٹی انگلیوں والے ہاتھ کو اپنی طرف آنے سے روکا۔ اپنے ہاتھوں میں تھامے ہوئے سیاہ برقعے کو دیکھا۔ سب سناٹے میں کھڑے تھے۔ وہ دیر تک نقاب کو دیکھتی رہی۔ پھر اس نے برقعہ تھامے اپنے ہاتھ کو بلند کیا اور پیچھے گھوم کر باہر والے کمرے میں پوری طاقت سے پھینک دیا۔ اس کی آنکھیں بالکل خشک تھیں۔ وہ پیدل چلتی ہوئی گئی اور پھولوں والے تانگے میں بغیر کسی سہارے کے بیٹھ گئی۔''

(آخری سواریاں، ص۔93)

اسی طرح ناول میں سات سال کا راوی اتنا حساس ہے کہ ہمیں بھی اپنے سفر میں

شریک کرلیتا ہے۔ یہ ایک ایسی کہانی ہے جو فقط شعوری یا منطقی رشتوں پر استوار نظر نہیں آتی بلکہ لاشعور کے عمل دخل کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ اظہار کے پیرایوں میں موضوع کی حساسیت کے سبب تبدیلی نظر آتی ہے۔ دیہی الفاظ فقط نرے دیہی الفاظ نہیں ہیں بلکہ وہ استعاروں اور علامتوں کے طور پر بھی برتے گئے ہیں، جن کی معانی اور مفہوم کی سطح پر Paraphasing نہیں کی جا سکتی۔ چھوٹے چھوٹے سکھ دکھ، بڑے بڑے امتحانات، جنس کی صداقت، زندگی کی ماہیت، غربت کی حقیقت، بادشاہت کا زوال اور کچھ دوسرے موضوعات کی رنگارنگی نے ناول کو دلچسپ بنادیا ہے۔ ذہن نشیں رہے کہ صرف موضوع ادب کو بیان نہیں کرتا بلکہ اس کا اظہاری پیکر بھی ادب کی تشکیل میں اہم رول ادا کرتا ہے۔ سید محمد اشرف نے ان دونوں سے اپنی پُر اثر تخلیق کو آراستہ کیا ہے۔

ناول میں پیش کردہ رومانیت میں پاکیزگی ہے، جذباتیت میں سادگی ہے اور کہانی کسی فارمولے سے وابستہ نہیں ہے۔ قدریں کھوکھلی نہیں ہیں، نیت صاف ستھری ہے، تبھی تو ناول نگار نے زندگی کو 'بتِ ہزار شیوہ' بنادیا ہے۔ دراصل اشرف اس ناول میں علامتی اظہار سے اپنے ثقافتی ورثے اور اجتماعی لاشعور کے تحفظ کے ساتھ اپنے ادبی سرمایے کی روایت کی توسیع کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ 'آخری سواریاں' میں انسانی تجربات کی صدیاں سمٹ آئی ہیں۔ خاص بات یہ بھی ہے کہ انسانی تجربات میں پوشیدہ خزانوں کو دیکھ کر وہ خود بھی غور کرتے ہیں اور ہمیں بھی غور کرنے پر مجبور کرتے ہیں۔ ان کی زبان اور اندازِ بیان اتنا پختہ ہے کہ ہم کہانی کے مفاہیم کو محدود نہیں کر سکتے۔ بیان میں سادگی اور معصومیت اتنی ہے کہ لٹیروں کا واقعہ بھی سادگی کے ساتھ گزر جاتا ہے۔ ناول کا یہ ٹکڑا دیکھیے:

''میری اماں بہت ہمت کی تھیں۔ ایک بار انھوں نے میرے سامنے ڈنڈے سے سانپ مار دیا تھا۔ وہ کڑک کر بولیں:

''تم لوگ کس گاؤں کے ہو؟''

وہ لوگ یہ سن کر ہنسنے لگے۔ شام لال پھران کے پاس گیا۔ واپس آکر بولا:

''کچھ سامان مانگ رہے ہیں۔''

''مانگ رہے ہیں کہ لوٹنا چاہتے ہیں۔یہ بھلا کوئی بات ہوئی۔''

اماں کے خوف میں غصے کی آمیزش تھی۔

''آپ سامان دے دو۔ان سے الجھنا ٹھیک نہیں ہے۔''

تمام سامان ٹاٹ کے بورے میں بند کرا کے پیچھے باندھ دیا گیا تھا۔

''رمضانی کا سامان کھول کر سڑک پر ڈال دے۔''اماں نے ڈانٹ کر کہا۔

رمضانی نے کانپتے ہاتھوں سے بوری کھول کر سڑک پر ڈال دی۔اماں نے ہاتھ باہر نکال کر پھلوں کا تھیلا بھی باہر پھینک دیا اور کہا:

''یہ بھی اپنے بچوں کو کھلا دینا''(آخری سواریاں،ص:125-124)

خاص بات یہ بھی ہے کہ افسانے کی طرح اس ناول کی ایک ایک سطر کے تناؤ کو کسا ہوا محسوس کیا جا سکتا ہے۔لگتا ہے کہ ایک دھاگے میں سب کچھ بندھا ہوا ہے اور ہر کہانی کی تھیم ایک دوسرے کے تابع نظر آتی ہے۔جمو کا کردار ہمیں حساس بنا دیتا ہے تو سات اور دس سال کے چھوٹے میاں کا کردار بھی ہمیں چونکا تا ہے۔اس عمر میں اتنی حساسیت دیکھ کر کبھی کبھی تو شک ہوتا ہے کہ کیا سات برس کے بچے میں اتنی حساسیت ہو سکتی ہے اور اتنے سوالات اور اتنے مکالمات کہ یقین نہیں آتا لیکن ناول نگار نے کم عمر بچے کے کچے پکے جذبات کو بڑی فنی چابکدستی سے پیش کر دیا ہے۔یہاں تخلیق کار ایک ماہر نفسیات کے طور پر سامنے آتا ہے۔ناول کا تقریباً نصف حصہ سات اور دس سال کے چھوٹے میاں کو محیط ہے جس کی زبان معصومیت سے بھری ہوئی ہے۔

ناول میں کردار کا خاکہ بھی پیش کیا گیا ہے اور طنز و مزاح کی آمیزش بھی ہے۔اشیاء کی تفصیلات بھی ہیں اور دیہی زندگی میں بولے جانے والے الفاظ کی بھرمار بھی۔قبلوانا، دھتی، پوٹے، قینچ، پوٹے، پرات، بونتا، الوپ، پچھاریہ، بڑھوار، لقچہ، ٹھیکہ، آرسی مصحف، کھنکھار، ڈوکر، ڈوکریا، سگرا، چھٹپن، پتور، بین بین، ٹھملے، الپھلاہٹ، من کھنڈے، دھب، گڑپ گڑپ، جھابے، رہٹ، انگوچھا، صلہ، پتل، سیکل، وغیرہ جیسے بہت سے الفاظ ایسے ہیں جو ہندوستان کے ایک مخصوص علاقے کی دیہی تصویر کی خوبصورت عکاسی کرتے ہیں۔ناول میں شادی بیاہ

اور رسم ورواج کی بہترین عکاسی بھی دیکھنے کوملتی ہے۔اشیاء کی تلاش اور قدروں کی بازیافت کرتا ہوا یہ ناول ہمیں پوری طرح اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔اس میں ٹوٹی ہوئی محرابوں والی سواری، کٹاؤ دار اور نقشیں دریچے والی سواری، مینار اور گنبدوں والی سواری، سنگھاردان، سرمہ دانی، خاص دان، پان دان اور عطر والی سواری، اماموں، کلف دار ٹوپیوں، جبوں، خرقوں اور عباؤں کے گٹھر سے لدی ہوئی سواری اور طوطوں اور میناؤں کے پنجروں کی سواریوں کا ذکر علامتی انداز میں کیا گیا ہے۔اس میں عطر کی شیشیوں سے بھری ایک سواری بھی ہے اور موسیقی کے آلات سے بھری ایک سواری بھی گزر رہی ہے۔ ان میں مثنویوں، قصیدوں، مرثیوں، رباعیوں، بارہ ماسوں، قصوں، کتھاؤں اور داستانوں سے لدی ہوئی سواریاں بھی ہیں جن سے خطاطی کے بیش قیمت نمونے زمین پر گر رہے ہیں۔سواریوں کے درمیان میں بھی سواریاں ہیں جن میں ہر ایک پر چلمن پڑی ہوئی ہے۔ ان کے پیچھے اشیا اور افراد بھی ہیں۔ یہ تمام سواریاں ایک انجانے موڑ کی طرف گامزن ہیں۔ان سواریوں پر لدی ہوئی اشیاء زمین پر بکھر رہی ہیں اور یہی وہ اشیاء ہیں جن کو ناول نگار ضائع ہوتا ہوا نہیں دیکھ سکتا۔وہ ان کو محفوظ رکھنا چاہتا ہے۔اسے لگتا ہے کہ یہ جتنی سواریاں رخصت ہو رہی ہیں وہ واپس نہیں آئیں گی اور یہی ڈر ناول نگار کو غمزدہ کر دیتا ہے۔سید محمد اشرف نے ان سواریوں کے نشانات سے زندگی کے بھید بھرے سنگیت کو کھولنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔انھوں نے آمد و رفت کے پراسرار راہ کو ایک نئی روشنی عطا کی ہے اور اپنی پرکشش تخلیقی نثر سے تہذیب و ثقافت اور تکثیری سماج کی بازیافت کی سعی بھی کی ہے۔اپنی عمدہ تخلیقی نثر میں سید محمد اشرف نے وقت کے پھیلتے اور سکڑتے دائرے اور ثقافتی موت کو جس مخصوص انداز میں پیش کیا ہے اس سے پہلے کبھی یہ مطالعہ میں نہیں آیا۔آج کے بدلتے دور میں ان کا ثقافتی بیانیہ ہمیں بہت متاثر کرتا ہے۔علاوہ ازیں اس ناول میں ابتداء سے پہلے ابتداء اور اختتام سے پہلے اختتام کا گمان بھی ہوتا ہے جس سے اردو میں فکشن کی ایک نئی بوطیقا مرتب ہوتی ہوئی نظر آتی ہے۔دراصل فکر وفن کی یہ وہ جہتیں ہیں جن کے سبب ہمیشہ یہ ناول ہمارے حافظے کا حصہ رہے گا۔ ○

شموئل احمد: 'ندی' کا دوسرا کنارا - 'مہاماری'

شموئل احمد میرے پسندیدہ فکشن رائٹر ہیں۔ ان کا پہلا ناول 'ندی' (1993ء) جب شائع ہوا تو فکشن کی دنیا میں ایک ہلچل پیدا ہوگئی۔ اس ندی کی زیریں لہریں فن کے آداب سے ہم آہنگ ہوکر ہمارے دلوں کو تروتازہ کرنے کی محرک ثابت ہوئیں۔ اس ناول میں اسلوب کا بہاؤ اتنا تیز ہے کہ قاری اس میں بہہ جاتا ہے۔ عورت اور مرد کے رشتوں کے تعلق سے مختلف نفسیاتی پہلوؤں کو ناول نگار نے جس طرح اجاگر کیا ہے، اس سے منفرد فن کاری کا بخوبی اندازہ ہوجاتا ہے۔ نفسیاتی ناول اور افسانے یوں تو بہت لکھے جاچکے ہیں لیکن ندی میں جن نفسیاتی مسائل کو موضوع بنایا گیا ہے اور جس باریکی سے انہیں بیان کیا گیا ہے اس کی مثال اردو میں کم دکھائی دیتی ہے۔ دراصل اس ناول کا بیانیہ، مکالمہ اور واقعہ کا ربط و تسلسل اس قدر مضبوط اور توانا ہے کہ شموئل احمد ایک بڑے فن کار کے طور پر ہمارے سامنے آتے ہیں۔ انھوں نے اپنے اس ناول میں نفسیات کو ایک نئے جہان معنی سے روشناس کرایا ہے۔ شاعرانہ انداز اور اپنی قطعیت کے سبب ندی کی جو دھوم مچی اس کی گونج برسوں سنائی دے گی۔

شموئل احمد کا دوسرا ناول 'مہاماری' ایک دہائی بعد یعنی 2003ء میں منظر عام پر آیا جس کا موضوع 'ندی' کے موضوع سے بالکل مختلف ہے۔ گویا ندی کا دوسرا کنارا مہاماری ہے۔ ندی کا ایک کنارا نفسیات ہے تو دوسرا سیاست۔ ناول نگار نے اپنے اس ناول میں کانٹوں بھری زبان استعمال کی ہے۔ اس کے چبھتے ہوئے جملے ہر ذی فہم شخص کو اپنا گرویدہ بنا لیتے ہیں۔ سچائی اور حقیقت سے ادراک اس ناول کا اساسی پہلو ہے۔ بہار کے نظام حکومت کی

افراتفری اور بدعنوانی کو جس انداز سے ناول نگار نے بے نقاب کیا ہے اور افسر شاہی کے طور طریقوں پر سے پردہ اٹھایا ہے اس کی داد دینی پڑتی ہے۔ درحقیقت ناول کی کہانی مختلف بدعنوانیوں اور مکاریوں سے بھری پڑی ہے۔ سیاست میں جنسی استحصال، سیاسی اور سرکاری سطح پر اقربا پروری اور فرقہ واریت کی آگ جو ہمارے معاشرے میں پھیلی ہوئی ہے اس کا احاطہ اس ناول میں بڑی خوبصورتی کے ساتھ کیا گیا ہے۔ فہیم الدین شیروانی، جسیم الدین، حاجی برکت اللہ، مسز کمد چکانی، زرینہ، چمن لال چنچل، اور مسیحا سے لے کر میش یادو، کملیش درپن، شیام لال، رگھوناتھ پانڈے، کمل ناتھ منڈل، مایا ساہنی وغیرہ تک تمام چھوٹے بڑے کردار اس سماج سے تعلق رکھتے ہیں، جہاں بدامنی، سیکس اور مکروفریب کا بازار ہمیشہ گرم رہتا ہے۔

بہار کا 'جاتی سمیکرن' اور مائی (My) کی سیاسی بساط پر شموئل احمد نے اپنی فن کاری کی مہر لگادی ہے اور سیاسی افراد کو بالکل ننگا کردیا ہے۔ حکومت اپنی کرسی بچانے کے لیے کس طرح کی جوڑتوڑ کرتی ہے اور کس طرح عوام کو بیوقوف بناتی ہے ان تمام باتوں کی نشاندہی اس ناول میں بڑی شدومد سے کی گئی ہے۔ عام انسان جبر کی چکی میں روز پستا ہے لیکن کسی کو کوئی پروانہیں۔ فرقہ واریت کا زہر کس طرح کچے ذہنوں میں پھیلایا جاتا ہے اور کس طرح میدان سیاست میں جنس کا کاروبار چلتا ہے، شموئل احمد نے ان تمام سچائیوں کو بڑی بیباکی سے پیش کیا ہے۔ اسی لیے میں انہیں انڈر، بے باک اور ایک جاں باز ناول نگار کے طور پر تسلیم کرتا ہوں۔

گجرات سانحہ، گودھرا واقعہ اور گھوٹالوں کی دنیا سے آباد بستی میں ہر شخص برہنہ سا لگتا ہے۔ ننگی سیاست، عہدے حاصل کرنے کے لیے داؤپیچ اور ذات برادری کی تفریق سے لے کر سیاسی لیڈروں کی خرید وفروخت کا جو بازار گرم ہے، شموئل احمد نے اس کا ذکر بے خوف و خطر کیا ہے۔ گویا یہ ناول ہمارے پورے سیاسی نظام اور افسر شاہی نظام کو للکارتا ہے۔ حیرت و استعجاب تو اس بات پر ہے کہ سچے اور ایماندار افراد کی آج کوئی قدر نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ڈھان چو جیسے ایماندار، حق گو اور پاک صاف کردار کو موت کے گھاٹ اتار دیا جاتا ہے۔

'مہاماری' کا موضوع کئی لحاظ سے خاص اہمیت کا حامل ہے۔ موجودہ حالات سے

اس کا انسلاک اپنی معنی خیزی کو اجاگر کرتا ہے۔ اس اعتبار سے مہاماری کو عہد حاضر کا ایک آتش فشاں ناول قرار دیا جا سکتا ہے۔ موضوع، زبان و بیان اور کمٹ منٹ شموئل احمد کی فنکارانہ صلاحیتوں کے مظہر ہیں۔ حشو و زوائد سے پاک ناول کے مکالمے ہمیں اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں اور غیر پیچیدہ نثر سے ناول نویسی کا فن عروج کو پہنچتا ہے۔ دراصل شموئل احمد ایک منجھے ہوئے تخلیق کار ہیں۔ وہ اپنے دوسرے ہم عصروں کی طرح مستعار لی گئی زبان کا استعمال نہیں کرتے اور نہ ہی اقتباسات کی پیوندکاری میں ہی یقین رکھتے ہیں۔

شموئل احمد کی ہر تخلیقی کاوش ان کی اپنی ذہنی اُپج ہوتی ہے۔ ان کی فکر، سوچ اور زبان فطری ہوتی ہے۔ وہ قلم اور کاغذ کے تقدس سے واقف ہیں۔ انہیں لفظ کو آئندہ نسلوں کے لیے محفوظ کرنے کا ہنر آتا ہے اور ان کی ہمیشہ یہ کوشش ہوتی ہے کہ جو کچھ اب تک نہ لکھا گیا اسے لکھا جائے تاکہ علم و دانش کے خزانے بڑھتے رہیں۔ مہاماری میں انھوں نے اپنے ہر لفظ کو حقیقت اور صداقت کے اظہار کے لیے استعمال کیا ہے۔ سیاست میں کرپشن اور جنسی استحصال کو موضوع بنا کر شموئل احمد نے فکشن کو ایک نئے زاویہ سے پیش کیا ہے۔ ندی میں انھوں نے نفسیاتی موضوع پر قلم اٹھایا تو مہاماری میں حقیقت پسندانہ موضوع کو منتخب کیا لیکن ناول نگار کی خوبی یہ ہے کہ حقیقت نگاری کے چولہے میں تخلیقیت کے صندل کو جلنے سے بچا لیا ہے۔ یہ منتر انھوں نے کہاں سے سیکھا ہے۔ یہ تو مجھے نہیں معلوم لیکن یہ ضرور کہہ سکتا ہوں کہ انھوں نے اس منتر کو حاصل کرنے کے لیے برسوں تپسیا کی ہوگی۔ ہوسکتا ہے سیاست کے آشرم میں ڈیرے بھی ڈالے ہوں۔ جو بھی ہو ناول نگار نے خون جگر سے اپنے ناول مہاماری کو سینچا ہے اور اپنی فکری و نظری بساط کا لوہا منوایا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ عہد حاضر کے فکشن نگاروں میں ان کا قد نمایاں نظر آتا ہے۔

مہاماری کیسے پھیلتی ہے، کن وجوہات سے پھیلتی ہے۔ سیاست میں جنس کس طرح کاروبار بن جاتی ہے۔ آیئے اس ناول کے چند اقتباسات ملاحظہ کیجیے اور یہ محسوس بھی کرتے کہ میدان سیاست میں کیا کیا گل کھلتے ہیں۔ وزیر پٹرولیم بننے کی خواہش کو تکمیل کی منزل سے آشنا کرانے کے لیے مسز چگانی اپنی چھاتیوں کو قربان کر دیتی ہے۔ سیاست اور

سیکس کے اس رشتے کو شموئل احمد نے بڑی خوبصورتی سے بیان کیا ہے:

''کمرے میں آ کر مسز چگانی نے شیروانی کا ہاتھ پکڑ لیا اور بے حد اپنائیت سے بولیں:

''شیروانی ایک مصیبت میں گرفتار ہوں......!''

شیروانی کو یہ انداز اچھا لگا۔ انھوں نے پوچھا۔

''کیسی مصیبت......؟''

''اب کیا بتاؤں، تم سنو گے تو ہنسو گے۔''

''پھر بھی......!''

''تمھیں میری چھاتیاں ابنارمل معلوم ہو رہی ہیں......؟''

شیروانی نے اثبات میں سر ہلایا۔

''ان میں پٹرول اتر آیا ہے......!''

''کیا......؟ شیروانی چونکے۔

''جب سے میں پٹرولیم منسٹر بنی ہوں میری چھاتیوں میں پٹرول اتر آیا ہے......!''

''دیکھو!'' مسز چگانی نے بلوز کے بٹن کھولے۔ چھاتیاں ربر کے پھولے ہوئے تھیلے کی طرح لگ رہی تھیں۔

''دبا کر دیکھو......!'' مسز چگانی نے شیروانی کا ہاتھ پکڑ کر اپنی چھاتی پر رکھ لیا۔ شیروانی نے دبایا تو پٹرول کی دھار پھوٹ کر چہرے پر پڑی۔ شیروانی گھبرا کے پیچھے ہٹ گئے......مسز چگانی ہنسنے لگیں......!

''اب بتا کیا کریں......!

''عیش کرو......! شیروانی ہنستے ہوئے بولے۔''

شموئل احمد نے سیاست میں پھیلی گندگی کو اجاگر کرتے ہوئے ایک مخصوص سیاسی جماعت کی کارستانیوں کا ذکر بھی کیا ہے جو ان کی بے باکی کی دلیل ہے۔ اس حوالے سے

ناول کا یہ ٹکڑا دیکھیے:

''ہم سب مہاماری کے شکار ہیں......!''

مہاماری......؟ بی جے پی کی چھاتیوں میں دودھ کی جگہ پٹرول ہے۔ تاریخ کے سینے میں فاشزم کے پنجے پیوست ہیں۔ نصابی کتابوں سے لے کر کلیسا کی دیواروں تک فاشزم اپنا وجود درج کر رہی ہے۔ ماحول میں ایک طرح کا تناؤ سا پیدا ہو گیا......شیروانی گھٹن سی محسوس کرنے لگے......!''

یہ اور اس قسم کے بے شمار حصے اس ناول میں ایسے ہیں جو فاشسٹ طاقتوں سے لمبی جنگ چھیڑنے اور ملک مخالف عناصر سے نبرد آزما ہونے کے درس دیتے ہیں۔ ناول کا پیغام برائی سے نجات حاصل کرنا ہے۔ اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ شموئل احمد ندی اور مہاماری اپنے دونوں ناولوں سے سماج میں پھیلی برائیوں کا ڈی این اے ٹیسٹ کرانا چاہتے ہیں کیونکہ مرض کا درست علاج اسی سے ممکن ہے۔ بہتوں کو مہاماری میں تخلیقیت کی آنچ دھیمی محسوس ہو سکتی ہے اور تخلیقی عناصر کی جڑیں تلاش کرنے میں دقت پیش آ سکتی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ جڑیں بہت توانا ہیں۔ یہ ہماری کج فہمی ہو سکتی ہے کہ اس پر نظر نہیں ٹھہرتی، اس کی ایک وجہ یہ کہ موضوع کے سحر سے باہر نکلنے میں جو وقت لگتا ہے وہ تخلیقی عناصر کی تلاش کے لیے نقصان دہ ثابت ہوتا ہے۔

مختصر یہ کہ میں شموئل احمد کے ناول 'مہاماری' کو ایک گہر پارہ قرار دیتا ہوں۔ مجھے توقع ہے کہ شموئل احمد مہاماری کے علاوہ اپنے دوسرے ناولوں سے بھی فکشن کی ایک نئی دنیا آباد کریں گے جہاں ادب کے پارکھ انہیں دودھ سے نہلانے کے انتظار میں ہیں۔

O

آشا پربھات: جانے کتنے موڑ کی آشا

اردو–ہندی شاعری اور فکشن کی دنیا میں آشا پربھات کا نام محتاج تعارف نہیں۔ وہ بہ یک وقت اردو اور ہندی دونوں زبانوں میں کہانیاں اور ناول لکھتی ہیں اور شاعری بھی کرتی ہیں۔ ان کی متعدد کتابیں شائع ہو چکی ہیں، جن میں 'دریچے' (شعری مجموعہ، ہندی)، 'دھند میں اگا پیڑ' (ناول، اردو)، 'مرموز' (شعری مجموعہ، اردو)، 'میں اور وہ' (ناول، ہندی) اور 'جانے کتنے موڑ' (ناول، اردو) قابل ذکر ہیں۔ آشا پربھات تقریباً تیس برسوں سے مسلسل لکھ رہی ہیں۔ اس عرصے میں ان کو بھی شناخت کا مسئلہ درپیش رہا لیکن اب ان کی پہچان مستحکم نظر آتی ہے۔ وہ ہمیشہ اپنے تجربات کو بنیاد بنا کر اپنے افکار کی ضیا پاشی کرتی ہیں۔ فکشن ہو یا شاعری، ہر دو میدان میں ان کی محنت، ریاضت اور ...... کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ ان کی تخلیقی کاوشوں سے تازہ افکار و میلانات کا احساس ہوتا ہے۔ ناول اور کہانیوں کی طوالت میں جہاں وہ ضبط اور ارتکاز کا خاص خیال رکھتی ہیں وہیں جزئیات پر قابو پانے کا ہنر بھی جانتی ہیں۔ عصر حاضر کی خواتین فکشن نگاروں میں تخلیقی سطح پر فکشن کے ...... کو نبھانے کا فن جن لکھنے والیوں کو میسر آیا ہے ان میں آشا پربھات نمایاں دکھائی دیتی ہیں۔

ان کے ناولوں میں شعور اور لاشعور کے امتزاج سے ایک نئی سرّی فضا تشکیل پاتی ہے۔

زیر نظر ناول ''جانے کتنے موڑ'' اردو میں ان کا دوسرا ناول ہے۔ دراصل آشا پربھات یہ تخصیص نہیں کرتیں کہ ان کی کوئی تخلیق پہلے اردو میں آئے یا ہندی میں، بلکہ ان کی تحریر خود بخود اردو اور ہندی ہوتی چلی جاتی ہے۔ فرق صرف ان کے یہاں رسم الخط کا ہوتا ہے۔

جب وہ اردو میں لکھتی ہیں تو وہ اردو کی ہو جاتی ہیں اور ہندی میں لکھتی ہیں تو ہندی کی۔ ان کے یہاں زبان و بیان میں بہت زیادہ فرق نظر نہیں آتا البتہ گھریلو پرورش و پرداخت کے سبب ان کے یہاں ہندی اور مقامی الفاظ کچھ زیادہ مل جاتے ہیں جو کوئی عیب کی بات نہیں۔ ان کی یہ خوبی ہے کہ وہ اپنے فکری اور فنی رویوں سے قاری کو اس طرح متاثر کرتی ہیں کہ قاری اس میں محو ہو کر رہ جاتا ہے۔

دراصل آشا بھارت فکشن کی اونچی نیچی زمینوں کو ہموار کرنے کی ہمیشہ تگ و دو میں لگی رہتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اپنی ایک نئی رہ گزر تلاش بھی کر لی ہے۔ ان کے یہاں تخلیقی ماحول اور فضا میں بڑا تنوع ملتا ہے۔ وہ اپنے پیش رووں کی تقلید بھی کرتی ہیں اور ان سے انحراف بھی۔ اسی باعث وہ اپنا منفرد بیانیہ خلق کرنے میں کامیاب ہیں۔ جیلانی بانو، نجمہ محمود، صغریٰ مہدی، ذکیہ مشہدی، ترنم ریاض، نگار عظیم، غزال ضیغم، تسنیم کوثر، ثروت خان، افشاں ملک وغیرہ قابل ذکر معاصر خواتین فکشن نگاروں میں آشا پربھات اپنے تجربات کی پرکاری اور اسلوب و بیان کی تازگی سے الگ پہچان رکھتی ہیں۔ ان کا ویژن بہت واضح ہے۔ وہ ادب میں کسی آشیرواد کی قائل نہیں۔ وہ کسی ادعائیت میں یقین نہیں رکھتیں اور نہ ہی کسی تفکرانہ دباؤ میں آتی ہیں۔ وہ تخلیق کی آزادی کو اپنا ایمان سمجھتی ہیں اور کسی بھی نوع کے تھوپے جانے والے تخلیقی جبر سے گریز کرتی ہیں اور یہ ان کی شناخت کا اشاریہ بھی ہے۔

آج کے دور میں کچھ ایسی خواتین فکشن نگار بھی ہیں جو اردو دنیا کی بڑی شخصیتوں کو اپنی تخلیقات سے نہیں بلکہ اپنے لٹکے جھٹکے اور مخصوص اداؤں سے مرعوب کرتی ہیں اور ان کی نوازشات حاصل کرتی ہیں۔ آشا پربھات اس سے کوسوں دور ہیں۔ میں آشا پربھات کو ہندوستانی فکشن کا نہ تو مینارۂ نور کہہ سکتا ہوں اور نہ ہی ان کے ممتاز خاتون فکشن نگار ہونے کا دعویٰ ہی کر سکتا ہوں۔ البتہ اتنا ضرور کہوں گا کہ وہ ایک جیتی جاگتی اور جینوئن تخلیق کار ہیں۔ زندگی اور زمین ان کا تخلیقی سرچشمہ ہے۔

'جانے کتنے موڑ' دراصل سماج کے اشرافیہ طبقہ کے خود ساختہ اصولوں کی چکی میں پس رہی ایک غریب عورت کی کہانی ہے جس کے ہاتھوں میں مجبوریوں کی زنجیریں ڈال دی جاتی

ہیں۔ ایک ایسی عورت جو سماج کے ہاتھوں کٹھ پتلی بنی ہوئی ہے اور اپنے ہر دکھ درد کو سہتی ہے۔ وہ جب اپنے ارمانوں کا خون کر کے سماج اور صاحبِ ثروت لوگوں کے اصولوں پر چلتی ہے تو اس کی خوب قدر کی جاتی ہے۔ جب وہ اپنے جذبات اور احساسات سے سمجھوتی کرتی ہے تو سماج اسے سر آنکھوں پر بٹھاتا ہے لیکن وہی عورت جب حالات کی منجھدار میں پھنس جاتی ہے تو سماج یہ دیکھ کر خوش ہوتا ہے۔ جب وہ اپنی زندگی کو اپنی شرطوں پر جینا چاہتی ہے جب وہ اپنی سانس کی ڈور کو ٹوٹنے سے روکنے کے لیے حوصلہ جتاتی ہے، جب وہ اپنی شکستہ کشتی پر ساحل کی تمنا کرتی ہے، جب وہ سماجی مجبوریوں کی زنجیریں توڑ کر باہر آنا چاہتی ہے، اور ایک ناخدا کی مدد سے اپنی زندگی کا بیڑا پار کرنے کے لیے ایک نئے عزم اور ارادے کے ساتھ اٹھتی ہے تو سماج کو اپنی بنیادیں ہلنے کا احساس ہونے لگتا ہے۔ دراصل سماج تو اس وقت تک خوش رہتا ہے اور عورت کو قبول کرتا ہے جب تک عورت اس کے اشارے پر چلتی ہے۔ لیکن جب وہی عورت آزادی چاہتی ہے، اپنی خواہش کی تکمیل کرنا چاہتی ہے اور سماج کے اصولوں کو آنکھ دکھاتی ہے تو اس کی نظر میں عورت محض ایک داشتہ بن کر رہ جاتی ہے۔

جب عورت اپنی خوشی کے لیے کچھ خوشگوار لمحوں کو اپنے دامن میں سمیٹنا چاہتی ہے تو سماج کو برا لگتا ہے۔ جب عورت اپنے خوابوں کا محل تیار کرتی ہے تو وہ سماج کی آنکھ کا کانٹا بن جاتی ہے۔ 'جانے کتنے موڑ' میں اس عورت کا نام 'لتا' ہے، جسے چند بیگھے زمین کے عوض حویلی والے خرید لاتے ہیں اور پھر ایک معذور، اپاہج شخص سے اس کی شادی کر دی جاتی ہے تا کہ حویلی کی شان و شوکت، جاہ و جلال اور حشمت برقرار رہ سکے۔ جب لتا کو اپنی نندوئی کے ساتھ رات گزارنے پر مجبور کیا جاتا ہے تو سماج کا سر شرم سے جھکنے کے بجائے اس کی پیشانی چمکنے لگتی ہے لیکن جب وہ سدھاکر جیسے ہمدرد انسان کے ساتھ اپنی زندگی گزارنا چاہتی ہے تو اس کا اپنا خون بھی ساتھ نہیں دیتا۔ نندوئی جو اس کے ناجائز بچے کا باپ ہے، کو سماج کچھ نہیں کہتا لیکن سدھاکر کے ساتھ ایک پاک رشتے کی بنیاد پر زندگی کا سفر طے کرنے کی لتا کی خواہش پر سماج اسے طعنہ دیتا ہے۔

لتا کی زندگی میں کئی موڑ آتے ہیں اور ہر موڑ پر وہ سنبھلنے کی کوشش کرتی ہے، حالات

سے وہ مقابلہ کرتی ہے۔ ان میں ایک موڑ لتا کی اپنی شادی ہے۔ اچانک اس غریب کی شادی چند بیگھے زمین کے بدلے ایک حویلی میں کردی جاتی ہے۔ اس کا شوہر لاچار، مجبور اور معذور ہوتا ہے۔ اس کی زندگی کا یہ موڑ بہت ہی دلدوز ہے۔ اس کی خواہشوں اور تمناؤں کا خیال سماج نہیں کرتا بلکہ حویلی کی شان کو برقرار رکھنا ضروری سمجھتا ہے۔ لتا کی زندگی کا ایک انسانیت سوز موڑ وہ ہے جب اس کی اپنی نند ایک سازش کے تحت دودھ میں بھانگ ملا کر، اسے اپنے اعتماد میں لے کر اسے پلاتی ہے اور اس کا شوہر اس رات اس کے ساتھ اپنا بستر گرم کرتا ہے کہ کوئی اولاد ہو جو حویلی کا وارث بنے، لیکن اس وقت بھی سماج کے منہ پر تالا لگا رہتا ہے۔ لتا کی زندگی میں ایک موڑ اس وقت بھی آتا ہے جب اس کے ساس سسر فوت کر جاتے ہیں اور وہ اپنی زندگی اور حویلی کے کاروبار کو سنبھالتی ہے۔ لیکن جب سدھاکر سے اس کی قربت بڑھتی ہے جب اس کا اپاہج شوہر گزر جاتا ہے اور بعد ازیں گھر میں اس کی بہو آجاتی ہے تب اس کی زندگی میں ایک انتہائی دردناک اور غمناک موڑ سامنے آتا ہے۔ اس موڑ پر سماج لتا کو راہ دکھانے کے بجائے طعن و تشنیع سے اسے توڑ کر رکھ دیتا ہے۔ سدھاکر جو برسوں سے حویلی کے پشتینی کاروبار کا منیجر ہوتا ہے، یہ حالات دیکھ کر وہ خود حویلی چھوڑ کر چلا جاتا ہے۔ لتا امتحان کے دور سے گزرتی ہے لیکن وہ وہی کرتی ہے جو اس کا ضمیر کہتا ہے۔ وہ سماج کے خلاف جنگ کرتی ہے اور مرداساس سماج کے منہ پر زوردار طمانچہ مارتی ہے اور سدھاکر کے لیے خود بھی حویلی سے رخت سفر باندھ لیتی ہے۔ وہ اب ہر طرح کے خوف سے باہر آچکی ہے۔ وہ اب سماج کی پروانہیں کرتی اور نہ ہی کسی کشمکش کا شکار ہوتی ہے۔ ناول نگار نے بڑی خوبصورتی سے ناول کے اختتام کو ان لفظوں میں پرویا ہے:

> ''اسے محسوس ہوا حقیقتاً خوف بیش قیمتی شے سے ہی پیدا ہوتا ہے اور اس کے بیش قیمتی شے ہیں روپیش اور روپا، لیکن اب نہیں، وہ کشمکش سے آزاد ہو چکی تھی۔
>
> صوفہ پر اطمینان سے بیٹھے ہوئے اس نے میز پر رکھی چائے کو پیالہ میں ڈالا، شکر ملایا اور چسکی لیتے ہوئے بند بریف کیس کی طرف دیکھ

کر آہستہ سے مسکرائی۔"

(جانے کتنے موڑ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس2009ء،ص:168)

متذکورہ ناول کی ایک اہم خوبی مرکزی کردار کی خودکلامی اور اس کا خاموش احتجاج ہے، جس سے کہانی کے تانے بانے کو استحکام ملتا ہے۔لتا جو پہلے سب کچھ برداشت کرتی آئی ہے جب خود سے ہم کلام ہوتی ہے تو کہانی کی ڈور مضبوط ہوتی چلی جاتی ہے۔یہ ناول کا توانا پہلو ہے۔اس کے ساتھ جو کچھ گزرتا ہے اسے وہ سماج کا دیوالیہ پن قرار دیتی ہے۔اس کا احساس جاگ اٹھتا ہے اور وہ اندر ہی اندر چیخ اٹھتی ہے۔ناول کا یہ ٹکڑا ملاحظہ کیجیے:

"اسے نندوئی اور اس کے سماج کے دماغی دیوالیہ پن پر ہنسی آرہی ہے۔ایک اپاہج کے بچے کو تو عزت ملتی ہے اس سماج میں لیکن اس کی ماں کو لعنت ملتی ہے اگر روپیش جائز ہے تو سدھاکر سے اس کا رشتہ ناجائز کس طرح ہوگیا؟ اس کا رشتہ اس لیے ناجائز ہے کہ اس سے صرف اسے خوشی حاصل ہوتی ہے اور نندوئی کا رشتہ اس لیے جائز تھا کیونکہ اس سے تمام خاندان کو خوشی حاصل ہوتی تھی؟ اس کا معنی یہ ہوا کہ جائز اور ناجائز کا مطلب حالات میں الگ الگ شکل اختیار کرتا ہے۔واہ رے سماج اور سماج کی چوکس آنکھیں، اور واہ رے جائز اور ناجائز کی اصطلاح۔اس، سر بھنا اٹھا وہ اٹھی، کمرہ میں چکر کاٹنے لگی، غصہ سے اس کی مٹھیاں بھنچ گئیں۔"

(جانے کتنے موڑ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس2009،ص:160)

لتا اپنے سسر، نندوئی یہاں تک کہ اپنے باپ اور اپنے بیٹے روپیش کو بھی بے رحم قرار دیتی ہے۔مرد سے اس کا اعتبار اٹھ چکا ہے لیکن وہ اپنے دوست سدھاکر کے ذریعہ سماج کو آئینہ بھی دکھانا چاہتی ہے۔ناول نگار نے نندوئی کا کردار پیش کر کے ایک طرف جہاں مرد اساس سماج کو ننگا کیا ہے، وہیں دوسری طرف سدھاکر کے کردار سے سماج کے ایک دوسرے مثبت رخ کو بھی دکھایا ہے۔انسانیت میں یقین رکھنے والوں کو سدھاکر کے کردار

سے ہی تقویت پہنچتی ہے اور اس ایک کردار سے ایسا لگتا ہے کہ انسانیت مری نہیں بلکہ ابھی زندہ ہے اور جذبات کی قدر کرنے والے بھی موجود ہیں۔ لتا مردوں کو جہاں کوستی ہے وہیں سدھا کر جیسے مرد پر اسے ناز بھی ہے۔ مثلاً ناول کا یہ مختصر حصہ دیکھیے:

"وہ مردوں کے الگ الگ اشکال سے ہمیشہ شکست کھاتی آئی ہے،
کہیں باپ، کہیں سسر، کہیں نندوئی، اور اب بیٹا۔ وہ تمام پہلے مرد ہیں
بعد میں کچھ اور لیکن یہ سدھا کر بھی تو مرد ہی ہے۔ ایسا مرد جس نے ایک
چٹان کی طرح اس کے اوپر آنے والے طوفان کو خود پر جھیلا ہے۔"
(جانے کتنے موڑ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس 2009ء، ص:162)

اس ناول کو فیمینزم کے حوالے سے بھی ایک عمدہ ناول قرار دیا جا سکتا ہے۔ چونکہ ناول کا تانا بانا وسط اور شمالی بہار کی زمین پر تیار کیا گیا ہے، اس لیے ناول کی زبان اور اس کی لفظیات بھی وہاں سے زیادہ مناسبت رکھتی ہیں۔ شادی بیاہ کے رسم و رواج اور حویلی کی چمک دمک اور جھوٹی شان وشوکت کے ساتھ مقامی الفاظ کی بہتات سے ناول کو جس طرح آراستہ کیا گیا ہے وہ بہت دلکش ہے۔ مقامی الفاظ کا ایک ذخیرہ اس ناول میں موجود ہے مثلاً ادہن، بتھان، نیک، سل بٹا، کھونسا، ساک، لوانے، دِشا پھرا گت، لٹھا، سُبھا، بلکھ، کھنجن، بورا، کھیج، مائی، ہیرے، ٹال، پوال، پترو، پرات، بینڈھنا، گو، مدھوانا، خیس، سمر، ٹھونٹھ، گدبدا، انمنے، جھ، پتو پچلو وغیرہ جیسے مقامی الفاظ کی بھرمار سے ناول کی سماجی زندگی کی فضا اور ماحول کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے۔ ساتھ ہی یہ بھی درست ہے کہ آشا پربھات کے اس ناول میں بیانیہ کی زبان کی کچھ ناہمواریاں پائی جاتی ہیں اور جو کہیں کہیں گراں بھی گزرتی ہیں اور اپنے کھر درے پن کا احساس بھی دلاتی ہیں، نیز مرکزی کردار لتا کے زبان و بیان میں عدم توازن کا بھی کہیں کہیں احساس ہوتا ہے لیکن مجموعی اعتبار سے 'جانے کتنے موڑ' ایک عمدہ سماجی ناول ہے جو مرد اساس سماج میں عورت کی زہر آلود زندگی کو اجاگر کرتا ہے۔ نیز عورت کے اندر سماج کے ذریعے تھوپی گئی زندگی کے قوانین کے خلاف پوری دلیری سے لڑنے کی طاقت کو نمایاں بھی کرتا ہے۔ ناول کا مرکزی کردار تن تنہا اپنے اندر ایک ایسی طاقت پیدا کرتا

ہے جو سماج کے منشا کو زیر کرتے ہوئے اپنی شرطوں پر زندگی گزارنے کے لیے ہمت جٹانے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ دراصل یہ ناول سماج کی اخلاقی ریاکاری اور آبرو باختگی کو بے نقاب کرتے ہوئے ایک عورت کے دکھ درد، اس کی گھائل روح کی کراہ، اس کی ہمت و دلیری اور جدو جہد کو پیراہن عطا کرتا ہے۔

'جانے کتنے موڑ' کے حوالے سے باتیں اور بھی بہت سی کی جا سکتی ہیں اور بہت سی تاویلیں بھی پیش کی جا سکتی ہیں لیکن سچ تو یہ ہے کہ آشا پربھات نے ایک عورت کی تڑپ اور کردار کو پیش کرنے کے لیے جس نوع کے موضوع کا انتخاب کیا ہے اور جس طرح انھوں نے اپنے طاقتور بیانیہ سے ناول میں قارئین کی دلچسپی کو ہر لمحہ برقرار رکھا ہے، یہ ان کی تخلیقی تپسیا کی دین ہے۔ دراصل آشا پربھات سے ہمیں بہت سی آشائیں وابستہ ہیں۔ آشا میں جو پربھات ہے اور پربھات میں جو آشا ہے وہ ان کے پربھاؤ شالی تخلیقی وجدان کا نتیجہ ہے، جس کا قائل ہونا پڑتا ہے۔

○

تانیثی حسیت اور شناخت کا مسئلہ

- معاصر اردو ناولوں میں تانیثی حسیت کا اظہار

(پیغام آفاقی، غضنفر، عبدالصمد، شموئل احمد، شفق، حسین الحق کے ناولوں کے حوالے سے)

- اردو کی خواتین فکشن نگار: شناخت کا مسئلہ

معاصر اردو ناولوں میں تانیثی حسیت کا اظہار

ناول میں ہر کردار کی اپنی اہمیت ہوتی ہے۔ چاہے وہ مرد کا کردار ہو یا عورت کا، یا پھر وہ حاشیائی کردار ہی کیوں نہ ہو۔ کردار تو کردار ہوتا ہے۔ کردار ہی سے تجربات کے تنوع کا علم ہوتا ہے۔ ای ایم فورسٹر کے مطابق کردار سپاٹ بھی ہوتے ہیں اور مدور بھی۔ سپاٹ کردار ہمیشہ سپاٹ ہی ہوتے ہیں وہ کبھی اچھے نہیں ہو سکتے۔ جبکہ مدور یعنی گول کردار ہمیشہ اچھے ہوتے ہیں وہ کبھی برے نہیں ہو سکتے۔ حالانکہ سچ تو یہ ہے کہ کرداروں کے اس رویے میں اب تبدیلی آچکی ہے۔ اچھے اور برے کرداروں کی اب پہچان ان کے فعل سے طے ہونے لگا ہے۔ اچھے کردار کبھی برے اور برے کبھی اچھے بھی ہو سکتے ہیں۔ یہ تمام صورتیں معاصر ناولوں میں دیکھی جا سکتی ہیں۔

معاصر ناولوں میں مرد اور عورت کے اسٹیریو ٹائپ کرداروں میں زبردست تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ ناول میں اصلاح پذیر اور ارتقا پذیر کرداروں کی بڑی گنجائش ہوتی ہے۔ نیز سیدھے سادے کردار، اخلاقی و جذباتی کردار، حاشیائی کردار اور بولڈ کردار، مرد کے بھی ہو سکتے ہیں اور عورت کے بھی۔ کسی ناول کی کامیابی اس کے اچھے برے کرداروں پر منحصر ہوتی ہے۔ موضوع، تکنیک، زبان و بیان اور اسلوب ناول کو دلچسپ اور پر اثر بناتے ہیں۔ ایک سچائی یہ بھی ہے کہ کرداروں کو جدید ناول نگاری کی دنیا میں نظر انداز بھی کیا گیا مگر اس صورت میں اچھے ناول بھی وجود میں آئے۔ تو کیا کرداروں کی اہمیت اور ضرورت پر سوالیہ نشان قائم کیا جا سکتا ہے۔ نہیں! ناول میں کرداروں کی اپنی الگ شناخت ہوا کرتی ہے۔

چاہے ناول کسی بھی ادوار میں لکھے گئے ہوں۔اس ضمن میں خارجی اور داخلی کرداروں کو بھی ہمیں پیش نظر رکھنا ہوگا۔اسی طرح ہمیں 'ہم' اور 'وہ' کے کرداوں کی طاقت کو بھی سمجھنا ہوگا۔ کرداروں کے ناموں کے تعلق سے پروفیسر گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

> ''کرداروں کے ناموں ہی سے سرشٹی کے مثبت اور منفی تتووں (Elements) کے ملنے اور تخلیق کے لامتناہی عمل کے شروع ہونے کا آفاقی احساس پیدا ہونے لگتا ہے۔''
>
> (اردو افسانہ: روایت اور مسائل ص408)

اگر موضوع کے ساتھ کرداروں کے ناموں کی مناسبت ٹھیک ہے تو پھر ناول اور افسانہ کو پسند کیا جائے گا اور اگر موضوع کے مطابق کرداروں کے نام فٹ نہیں بیٹھتے تو ناول یا افسانہ کی پسندیدگی خطرے میں پڑ سکتی ہے۔تانیثی نقطہ نظر سے کسی بھی فن پارے کا مطالعہ کس نہج پر موضوع بحث بنتا ہے،اس حوالے سے شافع قدوائی کی یہ رائے ملاحظہ کیجیے:

> ''کسی بھی فن پارہ کا تانیثی نقطۂ نظر سے مطالعہ نسوانی کرداروں کے عمل کے توسط سے تسلط کے ڈھانچے اور پھر عورت کے Self Fullfilment کی سعی کے مختلف مراحل اور نسائی تجربے کی Interiority کو موضوع بحث بناتا ہے۔یہ بھی دیکھا جاتا ہے کہ نسائی کردار ناول کے Overall Design کے توسط سے کس طرح پدری معاشرہ کی اخلاقیات اور اقدار کو Subvert کرتے ہیں۔ کردار کے توسط سے یہ بھی دیکھنے کی کوشش کی جاتی ہے کہ کیا اس کے اعمال و افعال مروجہ پدری معاشرہ کے رسوم کے تناظر میں عورت کی کوئی ایسی متبادل امیج بھی پیش کرتے ہیں جس کا مقصد نسائی وجود کو empower کرنا ہو اور جو ہندوستانی معاشرے کی پدری Underpininigs پر سوالیہ نشان قائم کرتا ہو۔''
>
> (فکشن مطالعات، شافع قدوائی 2010،ص 40-39)

1980 کے بعد لکھے جانے والے ناولوں میں ایک اہم مسئلہ کرداروں کی شناخت کا مسئلہ رہا ہے۔ چاہے وہ دولت کرداروں کی پہچان کا مسئلہ ہو یا نسوانی کرداروں کی شناخت کا مسئلہ۔ کیونکہ شناخت جب کہیں گم ہو جاتی ہے یا کھو جاتی ہے تو عدم تحفظ کا مسئلہ درپیش آتا ہے۔ جہاں تک نسوانی کرداروں پر ناول لکھے جانے کی بات ہے تو یہ ایک متنازعہ فیہ مسئلہ رہا ہے اور جہاں تک نسوانی کرداروں کے نام کی بات ہے تو اس میں بھی تمثیلی و علامتی کرداروں کے ساتھ ساتھ 'میں' اور 'وہ' کے کردار بھی مل جاتے ہیں۔

دراصل ناول میں کرداروں کی شناخت کا مسئلہ آج بھی ایک اہم مسئلہ ہے۔ اسے کسی بھی طور نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ جب ناول نگار اپنے ناول میں کسی کردار کو خلق کرتا ہے تو اس کے پیچھے اس کا کوئی نہ کوئی مقصد اظہار بھی ہوتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ ناولوں میں نسائی کرداروں کو روشنی میں لانے کا اولین مقصد اب تک عالمی سطح پر ان کی شناخت کو استحکام بخشنے کا رہا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ ناولوں میں اب تک نسائی کرداروں کی قید و بند کی زندگی کو ہی زیادہ تر موضوع بحث بنایا گیا ہے۔ ان پر آزادیٔ اظہار کی پابندی، ان کی بے زبانی، ان کی مجبوری اور ان پر ہونے والی زیادتیوں کا ذکر کیا گیا ہے۔ گویا مرد اساس معاشرے میں عورت کی بے بسی اور لاچاری کے ساتھ اس کی وفاداری کو اکثر و بیشتر اجاگر کیا جاتا رہا ہے۔ یعنی اب تک عورت کے sterio type کردار کو ہی عام طور پر پیش کیا گیا ہے۔ ان کی امیج ہمیشہ ایک دیوی کی رہی ہے۔ احتجاج و انحراف کرنے والے نسوانی کردار خال خال ہی نظر آتے ہیں۔ اس کی ایک وجہ یہ رہی کہ احتجاج و انحراف کرنے والے نسوانی کرداروں کو ہمیشہ منفی طور پر لیا جاتا رہا ہے۔ چاہے وہ امراؤ جان ادا کا کردار ہو یا شمن و چمپا وغیرہ کا کردار۔ یہ سب قید و بند کے کردار ہیں۔ جبکہ ہونا یہ چاہیے تھا کہ عورت کو ایک عام انسانی وجود کا درجہ عطا کیا جاتا۔ اس خانۂ امورداری اور ممتا کی دیوی کے دائرے سے نکال کر اس کی صنفی تخصیص کو قوت دی جاتی۔ اس کے متنوع تجربات کی داخلی شکتی کو بیان کیا جاتا لیکن برسوں اس طرف توجہ نہیں دی گئی یہ تو پس ساختیاتی فضا کی دین ہے کہ ادھر تانیثی طرز مطالعہ پر اصرار کیا جانے لگا ہے۔ متن کی تانیثی قرات پر توجہ دی جانے لگی ہے تا کہ عورت کی ایک خودمختار زندگی سامنے آ

سکے۔ اس کی اپنی سوچ کی دنیا وجود میں آ سکے۔ اسے بیوی، بیٹی، بہن اور ماں کی بندھی ٹکی زنجیروں سے نکال کر ان میں اس عورت کو بھی سامنے لانے کی ضرورت ہے جو آزادی سے اپنی زندگی گزارنا چاہتی ہے۔ جو مختلف بندھنوں سے آزاد رہنا چاہتی ہے۔ جو Love Marriage کے بجائے Arrange Marriage کو ترجیح دیتی ہے۔ جو بغیر شادی کی اپنی زندگی بسر کرنا چاہتی ہے۔ جو Contract Marriage میں بھی یقین رکھتی ہے، جو اپنے پیروں پر کھڑا ہو کر دنیا کو فتح کرنا چاہتی ہے۔ جو پانی میں تیرنا چاہتی ہے۔ خلا کا سفر طے کرنا چاہتی ہے۔ جو رکشا، آٹو رکشا، بس اور ٹریکٹر بھی چلانا چاہتی ہے، جو دنیا کی سیر اپنے انداز میں کرنا چاہتی ہے اور جو فلمی دنیا میں زائرہ وسیم کی طرح ریسلنگ کرنا چاہتی ہے، جو پائلٹ بننا چاہتی ہے، جو فوج کا کمانڈر، لیفٹننٹ جنرل بننا پسند کرتی ہے وغیرہ وغیرہ۔ دراصل ایسے نسائی کرداروں کو اردو ناولوں میں جگہ کم دی گئی ہے۔ یہ خوش آئندہ بات ہے کہ معاصر ناولوں میں ایسے نسائی کرداروں سے ہماری آشنائی ہوتی ہے۔

معاصر ناول نگار اپنے ناولوں میں نئی نئی تانیثی حسیت کا اظہار کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ ان ناول نگاروں نے مرد اساس معاشرہ میں عورتوں کی جھوٹی شان کو پیش کیا ہے۔ مرد کی اجارہ داری کو اجاگر کیا ہے۔ اقتصادیات و معاشیات میں ان کی ساجھے داری پر گفتگو کی ہے۔ عورتوں پر ترس کھانے کے سلسلوں کو بیان کیا ہے، پدری سماج کی جملہ تہذیب اور اخلاقی قدروں پر سوالیہ نشان لگایا ہے اور عورتوں کے عمل کو Subvert کرتے ہوئے دکھایا ہے۔ مرد اساس معاشرہ کے قدیم رسم و رواج میں زندگی گزار رہی ایک عورت کی اس کی اپنی منفرد امیج کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے اور انہیں طاقتور ہوتے ہوئے دکھایا ہے۔

پیغام آفاقی کا ناول 'مکان'، اسی زمرے میں آتا ہے۔ اس ناول میں مرکزی کردار نیرا ایک مزاحمتی کردار کے طور پر سامنے آتی ہے جو اپنے مقصد کے حصول کے لیے کسی بات کا ڈر محسوس نہیں کرتی۔ وہ مزاحمت کرتی ہے۔ ناول میں کرایہ دار کمار، نیرا اور اس کی ماں (جو بیوہ ہے) کو بے یار و مددگار، لاچار اور مجبور سمجھ کر سماج کے طاقت ور افراد کی مدد سے کرایے کے مکان پر اپنا قبضہ جمانا چاہتا ہے لیکن نیرا اس کو اس مقصد میں کامیاب نہیں ہونے دیتی۔ نیرا

بے دست و پا ضرور ہے لیکن وہ یہ سوچتی ہے کہ اس سماج میں اسے صفر سے اپنا سفر شروع کرنا ہے، لڑنا ہے اور اپنے مکان سے کرایہ دار کمار کو نکال باہر کرنا ہے۔ اس کوشش کو کامیاب بنانے کے لیے وہ روتی دھوتی نہیں اور آہ و بقا نہیں کرتی بلکہ نڈر پن کے ساتھ آگے بڑھتی ہے۔ مکان کی کہانی بس اتنی ہے کہ کرایہ دار کمار، نیرا کا مکان خالی کرنا نہیں چاہتا اور نیرا ہے کہ اسے اپنا مکان چاہیے جبکہ مکان کو کمار کے قبضے سے خالی کرانے کے لیے نیرا کو جو پریشانیاں درپیش آتی ہیں وہ ناقابل بیان نہیں۔ نیرا اپنی خود اعتمادی سے ناممکن کو ممکن بنا دیتی ہے۔ پیغام آفاقی کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے عورت کے تخیلی کردار کو نہیں بلکہ ایک جیتا جاگتا بے خوف نسوانی کردار کو پیش کیا ہے۔ نیرا صنفی تشخص سے الگ ایک ایسی لڑکی ہے جو طاقت میں اپنی شرکت چاہتی ہے۔ نیرا تخیلی، وجودی اور اسٹیریو ٹائپ عورت نہیں بلکہ ایک نئی قوت کے ساتھ نئی دنیا کی تشکیل کرنے میں یقین رکھنے والی عورت ہے۔ یہ کردار ایک نیا تانیثی ڈسکورس قائم کرتا ہے۔ پروفیسر شافع قدوائی نے نیرا کے اس کردار کو اردو ناول میں تانیثی ڈسکورس کا نقطۂ آغاز قرار دیا ہے، نیز اسے ایک ہمہ جہتی مزاحمتی کردار کا نام دیا ہے۔ کیونکہ نیرا صنفی امتیازات سے بالاتر ہو کر سوچتی ہے اور پورے اعتماد و یقین کے ساتھ اپنا مکان حاصل کرنے کے لیے جہد مسلسل میں معروف ہو جاتی ہے۔ اسے اپنے مکان سے والہانہ لگاؤ ہے۔ وہ اس میں نرسنگ ہوم کھولنا چاہتی ہے کیونکہ وہ میڈیکل کی طالبہ ہے۔ ظاہر ہے اسے اپنے خوابوں کی تعبیر کے لیے جدوجہد کرنی ہے۔ ناول میں نیرا کے کردار پر سماج رحم کرے، اس کی مدد کے لیے شرائط رکھے، اس کا استحصال کرے ایسا نہیں کیا گیا ہے اور نہ ہی اس کی پریشانیوں کو جذباتی انداز میں پیش کیا گیا ہے بلکہ مرد اساس معاشرے کی رسومیات کو برہنہ کر کے نیرا کے ایک طاقتور وجود کو دکھایا گیا ہے۔ اسی لیے نیرا کا یہ کردار تانیثی ڈسکورس کا حوالہ بن جاتا ہے۔ عام طور پر ایسے پہلے اسے ناول نہیں لکھے گئے تھے۔ پیغام آفاقی نے اس طلسم کو توڑا۔ پولس کی طاقت اور دولت کے مقابلے نیرا کے استقلال کی جیت ناول کے متن کی نئی تانیثی قرات پر مجبور کرتا ہے۔ نیرا اس قدر مضبوط ہو چکی ہے کہ اب اس پر کسی جنسی ہیجان کا بھی اثر نہیں ہوتا۔ ناول کا یہ ٹکڑا ملاحظہ کیجیے:

''نیرا ان کے پیچھے پیچھے اپنے گھر کے اندر آ گئی۔ اسے تجسس تھا کہ یہ کیا چیز تھی۔ یہ کیسٹ اور یہ گفتگو... تھوڑی دیر بعد اس نے دروازے سے دیکھا، کمہار کا لڑکا اور اس کی لڑکی کہیں باہر نکل کر جا رہے تھے، پھر دروازہ بند ہوا اور اندر سے بولٹ ہو گیا۔ پھر ٹی وی... پر آوازیں ابھریں، بڑی عجیب...، جنسی ہیجان سے بھرپور... نیرا نے پیچھے آنگن کی طرف دروازہ کھولا اور باہر آ گئی، آنگن کی طرف سے کمہار کا دروازہ تھوڑا تھوڑا کھلا ہوا تھا اور ٹی وی سامنے چل رہا تھا، اس نے دیکھا، سوفے پر بیٹھے کمار اور اشوک دونوں ایک دوسرے کے گلے میں ہاتھ ڈالے انہاک سے ٹی وی پر آتی ہوئی تصویریں دیکھ رہے تھے۔ وہ ٹھٹھک گئی اور ٹی وی پر آتی ہوئی تصویروں کو غور سے دیکھنے لگی...!
وہی جنسی ہیجان سے بھرپور آوازیں اور دو ننگے بدن آپس میں ایک دوسرے سے الجھتے ہوئے اور پھر اس میں سے ایک مردانہ چہرہ بڑا ہو کر ابھرا... یہ الوک تھا وہ چند لمحے وہیں کھڑی رہی جیسے یہ مناظر دیکھ رہی ہو۔'' (مکان، 1989، ص 27)

نیرا کو اب اپنی بدنامی کا خوف نہیں۔ اسے یہ بھی خوف نہیں کہ اسے دنیا کیا کہے گی جب وہ اپنی خواہش کی تکمیل کے لیے مرد اساس سماج سے لڑے گی۔ اسے اپنی عصمت پر آنچ آنے کا بھی خوف نہیں کیونکہ وہ بے پروا ہو کر سماج کی تمام کہنہ رسومیات کو راکھ کی ڈھیر میں تبدیل کر دینا چاہتی ہے۔ اس کی خود کلامی تانیثی مزاحمت کو بیان کرتی ہے۔ ناول کا یہ آخری اقتباس خاطر نشان ہو:

''اور اس نے اپنے آپ سے کہا نیرا۔ دیکھو! اس پورے منظر کو غور سے دیکھو، انسان کائنات کا ایک نقطہ ہے۔ کائنات کے تمام جانے مانے لفظوں میں اہم ترین۔ کائنات کو اپنے نقطۂ نظر سے تو لو۔ جانچو۔ اور پاؤ۔ کائنات ہاتھی اور بھینسے اور دریا اور ہوا اور آتش فشاں

اور نظام شمسی اور گلیکسیز وقت کے بھاؤ کی طرح بڑی اور اپنے آپ میں گم ہے، اس کو پکڑنا سیکھو، اس کا شکار کر کے اس کو پالتو بنانا اور اس پر سواری کرنا سیکھو۔ کائنات ان پہاڑی وادیوں کی طرح ہے، تم اپنی جگہ بدلتی ہو تو تمہارے لیے اس کی شکل بدل جاتی ہے۔ تم اس کے قدموں تلے آؤ گی تو یہ تمہیں کچل دے گی، تم اس کی پیٹھ پر بیٹھ جاؤ گی تو تم کو زندگی کی بلندیوں کی سیر کرائے گی۔ سپاٹ مناظر سے باہر نکلو اور ان پہاڑیوں کی سیر کرو۔ دیکھو کائنات ایسی ہی ہے اور یہی کائنات سے تمہارا رشتہ ہے۔" (مکان، 1989 ص 400)

نیرا کا کردار فقط تانیثی ڈسکورس کو ہی قائم نہیں کرتا بلکہ تانیثیت کے ممکنات و مضمرات کو بھی روشنی میں لاتا ہے۔ تانیثی ڈسکورس کے فنی اظہار کے لیے نیرا کا کردار ایک غیر معمولی کردار ہے۔

غضنفر کے ناول 'کینچلی' میں بھی مینا کے نسوانی کردار سے ایک نئے تانیثی ڈسکورس کی شروعات ہوتی ہے۔ ناول کا مرکزی کردار مینا ہے جو عورت کے ٹائپ کردار سے بالکل الگ ہے۔ مینا عام عورتوں کی طرح نہیں سوچتی وہ منفرد ہے۔ اسے مرد اور عورت کا امتیاز قبول نہیں۔ وہ چاہتی ہے کہ جو ذمہ داری مرد کی ہوتی ہے وہی ذمہ داری عورت کی بھی ہونی چاہیے۔ اس کی نظر میں اگر شوہر مجبور ہو جائے تو اس کی کفالت کی ذمہ داری اس کی بیوی اٹھائے جس طرح کوئی مرد اپنے گھر کی کفالت کی ذمہ داری اٹھاتا ہے۔ وہ جنسی تقاضے کو بھی فطری تقاضہ سمجھتی ہے۔ اس کا ماننا ہے کہ جنسی ضرورت کی تکمیل مجبوری نہیں بلکہ فطری ہے، نہ چاہتے ہوئے بھی فطرت جنسی تقاضوں کی تکمیل چاہتا ہے۔ مینا کے شوہر دانش پر جب فالج کا حملہ ہوا تو وہ حالات سے نپٹنے کے لیے ایک دفتر میں ملازمت کرنے لگتی ہے وہیں سجن خاں سے اس کے جنسی تعلقات قائم ہونے کے سبب وہ حاملہ ہو جاتی ہے۔ مینا کو حاملہ ہونے پر کوئی ندامت نہیں کیونکہ اس میں وہ نہ تو خود کو اور نہ ہی سجن خاں کو قصوروار ٹھہراتی ہے بلکہ اس کے لیے وہ فطرت کو ذمہ دار سمجھتی ہے جو اپنی تکمیل کے لیے جسمانی رشتے قائم کراتی

ہے۔اس لیے وہ اپنے شوہر دانش اور سجن خاں میں کوئی فرق محسوس نہیں کرتی۔وہ کہتی ہے کہ جنسی تقاضے پورے ہونے چاہئیں چاہے وہ اس کا شوہر دانش پورا کرے یا کوئی اور۔مرد اساس معاشرے میں جہاں اخلاقیات اور اقدار کو اولیت حاصل ہو بینا کی اس سوچ کو کون تسلیم کرے۔ بلکہ تسلیم کرنا تو درکنار اس کا سوشل بائیکاٹ بھی کیا جا سکتا ہے۔لیکن بینا کو اس کی کوئی پروا نہیں۔وہ بے جھجک کہتی ہے:

> '' آپ فکر نہ کیجیے سجن بابو آپ کا کچھ نہیں بگڑے گا۔اولاً تو دنیا اس طرف سنجیدگی سے سوچے گی ہی نہیں کہ میرے پیٹ میں جو بچہ ہے وہ میرے شوہر کا نہیں ہے۔دانش اپاہج ضرور ہے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ اپاہج آدمی اپنی مردانہ صلاحیت بھی کھو دیتا ہے۔اور فرض کیجیے دنیا جان بھی گئی تو ایک اکیلے آپ ہی تو نہیں ہیں جس سے میں ملتی ہوں۔میرے ملنے والوں میں دفتر کے اور لوگ بھی ہیں۔ کچھ دانش کے دوست بھی ہیں۔اڑوس پڑوس کے افراد بھی شامل ہیں۔ آپ یقین کیجیے میں اپنی بدنصیبی کا سایہ آپ پر کبھی نہیں پڑنے دوں گی۔آپ پر کوئی آنچ نہیں آنے دوں گی۔اس معصوم کی قسم۔''
>
> (کینچلی،1992 ص94)

فالج کے حملہ کے بعد بینا کا جسمانی رشتہ اپنے شوہر دانش سے ختم ہو جاتا ہے۔دانش یہ سمجھتا ہے کہ چونکہ اس کا اپنی بیوی سے کوئی جسمانی رشتہ نہیں اور نہ ہی وہ اس کی کفالت کرتا ہے اس لیے اب وہ اس پر اپنا کوئی حق نہیں جتا سکتا۔جبکہ دوسری طرف بینا اپنے شوہر سے تمام رشتوں کے خاتمے کے باوجود اس کی ڈور سے بندھی ہوئی ہے اور یہ ڈور وہ ہے جو ٹوٹنے کا نام نہیں لیتی۔اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ صنفی امتیازات سے ماورا ہو کر زندگی گزار رہی ہے۔ اس کے جنسی تعلقات میں صنفی تخصیص نہیں ہے اور یہ اس کردار کی خصوصیت ہے جو ایک نئی تانیثی حسیت کو واضح کرتی ہے۔

سجن اور بینا کے درمیان کا یہ مکالمہ دیکھیے،جس سے ایک نیا تانیثی کردار سامنے آتا ہے۔

''جب میں نے پاپ کیا ہے تو پاپن کہلانے میں کیا برائی ہے۔ آپ ہی بتایئے اسے گرا دینے سے کیا میری پاکیزگی واپس آجائے گی، کیا میرا باطن مطمئن ہو جائے گا۔ نہیں ہوگا نا؟ تو پھر ضائع کرنے سے کیا فائدہ۔''

''تو کیا آپ کو سماج کا ڈر نہیں؟''

''کس سماج کا ڈر؟ اس سماج کا جو آنسو پونچھنے کے حیلے سے رخساروں پر ہاتھ پھیرتا ہے، دست شفقت کی آڑ میں جنسی تلذذ اٹھاتا ہے۔ جہاں ترحم آمیز نگاہیں جسم میں ہوس ناکیوں کا میٹھا زہر پیوست کرتی ہے، جہاں ڈاکٹر نبض ٹٹولنے کے بہانے جسم ٹٹولتا ہے۔ افسر ملازمت مانگنے پر رات گزارنے کا مطالبہ کرتا ہے۔ ملّا دعا تعویز اور جھاڑ پھونک کے ذریعہ اپنے اندر کی خباثت اڑیلنے لگتا ہے۔ پنڈت منو کامنا پوری کرنے والی آشیرواد میں اپنی کامنا کا منتر پھونکنے لگتا ہے... نہیں سجن بابو نہیں، سماج کا ڈر مجھے بالکل نہیں ہے۔''

(کینچلی ص 94-93)

عبدالصمد کے ناول 'دھمک' میں بھی تانیثی حسیت کا ایک نیا منطق دیکھنے کو ملتا ہے۔ ناول میں سات دلت لڑکیوں کی اجتماعی عصمت دری کی جاتی ہے۔ مرکزی کردار راجو اس کا انتقام لینا چاہتا ہے لیکن وہ بھی سیاسی بدعنوانیوں کا شکار ہو جاتا ہے۔ ناول کا موضوع سیاسی پس منظر لیے ہوا ہے لیکن اس میں ایک کردار سندری کا بھی ہے جو ان سات لڑکیوں میں سے ایک ہے جس کی عصمت لوٹی گئی۔ اس واقعہ سے وہ ٹوٹ گئی اور خاموش رہنے لگی۔ وہ بے حس و حرکت پڑی رہتی۔ نہ کسی سے بات کرتی اور نہ کسی چیز میں دلچسپی لیتی تھی۔ بلکہ وہ ہمیشہ بت بنے رہتی تھی۔ شیلا جو خود سیاسی سماج سے اپنی بدنامی کا بدلہ لینا چاہتی ہے وہ اسے اس کے گھر آکر سمجھاتی ہے۔ سندری کو شیلا کی باتوں سے حوصلہ ملتا ہے اور ایک وقت ایسا بھی آتا ہے کہ گم صم رہنے والی سندری اتنی ہمت جٹاتی ہے کہ وہ علاقے میں دلیری کی مثال بن جاتی ہے۔ وہ ایک ایسا پہاڑ بن جاتی ہے جس کے اندر آتش فشاں دہکنے لگتا ہے، اس کے

ہاتھوں میں بندوق آجاتی ہے وہ اس سے غلیل کا کام لینے لگتی ہے۔ پولس اسے پکڑنے کے لیے تلاش کرنے لگتی ہے۔ سندری کے دل میں صرف اور صرف بدلے کی آگ دہک رہی ہوتی ہے۔ بھگوان پور جہاں سندری کی عزت لوٹی گئی اسی بھگوان پور کے لوگوں کو وہ بعد میں بچاتی بھی ہے۔ جو کام مرد نہیں کر سکتے تھے وہ کام سندری نے کیا۔ اس نے زانیوں کو قتل کر کے انہیں خود کیفر کردار تک پہنچایا پھر بھی بدلے کی آگ نہیں بجھی۔ وہ ناول کے مرکزی کردار راجو کو ایک موقع پر کہتی ہے:

''آگ تو ہے نا... یہی آگ تو دراصل طاقت ہے راجو بھیا، ان کے دل میں بھی ایک آگ دہک رہی تھی جس کی چنگاری کو وہ گاؤں گاؤں تقسیم کرتے تھے۔ انہیں کی دی ہوئی چنگاریاں آج دہکتے شعلوں میں تبدیل ہو چکی ہیں... میرے اندر بھی آگ ہے اور میں اسے گاؤں گاؤں پہنچاؤں گی۔ اس کی زد میں جو آئے گا بھسم ہو جائے گا۔''

(دھمک 2004 ص 167)

سندری کا یہ رویہ بھی دیکھئے جو اسے سماج نے بننے پر مجبور کر دیا تھا۔ وہ کہتی ہے:

''بدلہ... بدلہ تو لے چکی، اب تو بدلے کا بدلہ لینا ہے مجھے۔ یہ تم نے ٹھیک کہا بھیاؔ کہ میں ہر چیز کو اس آگ میں بھسم کر دینا چاہتی ہوں بلکہ یوں کہو کہ بھسم کر چکی، اب باقی کیا بچا ہے... آپ جس سندری سے باتیں کر رہے ہیں وہ تو کب کی مر چکی۔ وہ سندری آپ کو اب کبھی نہیں ملے گی، وہ تو اسی دن مر گئی تھی جب...! (دھمک، ص 167)

دراصل عبدالصمد نے اس ناول میں سندری کے کردار کے توسط جس نئی تانیثی حسیت کا اظہار کیا ہے وہ نئے تانیثی منطق کو اجاگر کرتا ہے۔ نئی تانیثی حسیت کو پیش کرتا ہے۔ ناول میں شیلا کا کردار بھی عورت کے ایک نئے روپ کو پیش کرتا ہے۔ شیلا ہی سندری کو ہمت دلاتی ہے یعنی ایک عورت دوسری عورت کو یہ کہتی ہے کہ اپنا بن باس چھوڑ کر میدان میں نکل آؤ، کیونکہ گم صم رہنے سے کچھ نہیں ہوگا۔ یہ اقتباس دیکھئے:

''سندری میری مانو تو چھوڑو اپنا یہ بن باس اور نکل آؤ میدان میں
...یہ دنیا جو ہے نا یہ دراصل بہت ڈرپوک چیز ہے، تم اس سے ڈر گئیں
تو پھر یہ تمہیں ڈراتی ہی رہے گی۔ اگر تم نے اس کی آنکھوں میں
آنکھیں ڈال دیں تو پھر یہ تم سے کبھی آنکھیں نہیں ملا سکتی...''

(دھمک، ص91)

یہ وہی شیلا ہے جس کے بارے میں لوگ اپنی کلپنا میں بہت سے مردوں کے ساتھ اس کے رشتے کو جوڑ کر دیکھتے تھے لیکن وہ اپنا بدلہ لینے کے لیے سیاست سے جڑ جاتی ہے۔ اس کی یہ اپنی سوچ ہے، وہ سماج کی پرواہ نہیں کرتی اور نہ ہی اپنی بدنامی کا اسے کوئی خوف ہے۔ وہ تو اپنی زندگی جینا چاہتی ہے کیونکہ وہ جانتی ہے وہ پاک دامن ہے۔ عبدالصمد نے سندری اور شیلا کے کردار کی مدد سے عورتوں کو ایک نیا چہرہ دینے کی کوشش کی ہے اور سماج کو آئینہ دکھایا ہے۔

شموئل احمد کے ناول 'ندی' میں بھی ایک نئی تانیثی حسیت کا اظہار ملتا ہے۔ ندی کی ہیروئن ایک یو جی سی اسکالر ہے۔ اس کا شوہر انجینئر ہے جو بہت کنڈیشنڈ ہے۔ وہ وقت کا بہت پابند ہے۔ ہر کام جلدی جلدی نمٹاتا ہے۔ سیکس کو بھی وہ اسی زمرے میں رکھتا ہے۔ سہاگ رات میں بھی اس کا شوہر کنڈیشنڈ ہو جاتا ہے جو ہیروئن پر گراں گزرتا ہے۔ وہ عورت کی نجس کی حالت میں بیوی کے ساتھ بے اعتنائی بھی برتتا ہے۔ وہ کسی دوسرے طریقے سے جمالیاتی پہلو نہیں ڈھونڈتا۔ اور یہی وہ رویہ ہے جس سے دونوں کے درمیان اجنبیت کی دیوار کھڑی ہو جاتی ہے اور میاں بیوی کے درمیان اختلافات شروع ہو جاتے ہیں۔ مصنوعی مسکراہٹیں، بناوٹی باتیں اور چھوٹی چھوٹی باتوں میں نوک جھونک شروع ہو جاتی ہے۔ پھر ایک ایسا وقت آتا ہے کہ ہیروئن ایک ٹھہری ہوئی ندی کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ قاری کی ساری ہمدردی اس ناول میں ہیروئن کے ساتھ رہتی ہے۔ شوہر کی بے توجہی، اصول پسندی اور جنسی بے راہ روی سے ہیروئن کو محسوس ہوتا ہے کہ وہ رفتہ رفتہ مر رہی ہے۔ اور اس کے جذبات کا خون ہو رہا ہے۔ اس کی آزادی فہم ہو چکی ہے۔ اسے لگتا ہے کہ وہ اپنے شوہر کے ساتھ نہیں بلکہ کسی مسافر خانہ میں کرایے کے روم میں رہ رہی ہے۔ اور کمرے میں سونے والا

شخص اس کا شوہر نہیں بلکہ اس کا کوئی رشتہ دار ہے۔ لڑکی اپنا تھیسس مکمل کرنا چاہتی ہے کیونکہ وہ اپنی ازدواجی زندگی کی تھیسس لکھنے میں ناکام ہو چکی ہے۔ وہ میاں بیوی کے رشتے کو تسکین سے جوڑ کر دیکھتی ہے تو لگتا ہے کہ اس کا شوہر اس کا ریپ کر رہا ہے اور بیوی اسے قبول کر رہی ہے۔

ناول کا خاص پہلو یہ ہے کہ ہیروئن ہیرو کی طرح کنڈیشنڈ نہیں ہوتی بلکہ وہ بڑی خوبصورتی سے اس سے علیحدہ ہو جاتی ہے۔ وہ میکے چلے آتی ہے اور یہیں سے تھیسس مکمل کرنے کا ارادہ کر لیتی ہے۔ اسے اپنی عزت بچانے کا یہی طریقہ اچھا معلوم ہوتا ہے۔ اسٹریوٹائپ عورت سے کچھ الگ ہو کر ہیروئن اپنی آزادی کو ترجیح دیتی ہے اور وہ اپنے شوہر سے علیحدہ ہو جاتی ہے۔ وہ اس کے ساتھ خود کو Adjust نہیں کر پاتی اور اپنی زندگی اپنے طور پر جیتی ہے۔ یہ ناول ان مردوں کے لیے ایک سبق ہے جو عورتوں کو تسکین کا ایک کھلونا سمجھتے ہیں جو اپنی خواہشات کو ترجیح تو دیتے ہیں لیکن عورت کی تمناؤں کا خون کرتے ہیں۔ عورت نہ چاہتے ہوئے بھی اپنی آزادانہ زندگی گزارنے کو ترجیح دیتی ہے۔ ناول کا فطری اختتام دیکھئے:

> ''صبح وہ گھر سے نکلا تو اس نے ساری کتابیں سوٹ کیس میں پیک کیں۔ فلیٹ میں تالا لگایا اور چابی پڑوسی کے حوالے کی اور پاپا کے یہاں چلی آئی۔ پاپا اس وقت گھر پر نہیں تھے۔ وہ تھکے قدموں سے اپنے کمرے میں آئی اور پلنگ پر گر کر پھوٹ پھوٹ کر رونے لگی۔''
>
> ''بہت بے دلی سے اس نے کھڑکی سے باہر کی طرف دیکھا، برگد کی اوپری شاخ پر ایک پرندہ تنہا بیٹھا ہوا تھا، لاش بھٹی کی تعمیر مکمل ہو چکی تھی، اس کی سپاٹ دیواروں کے پیچھے ندی نگاہوں سے کہیں اوجھل تھی۔''
>
> ('ندی' ص254,55)

ناول کی ہیروئین ہزار کوششوں کے باوجود ہار جاتی ہے۔ وہ اپنا سخت فیصلہ کیوں لینے پر مجبور ہو جاتی ہے۔ اس کی ایک جھلک اس اقتباس میں دیکھیے:

''اس کے آنسو تھمے تو وہ اٹھ کر کمرے میں آئی اور پلنگ پر لیٹ گئی۔
سونے کی کوشش میں آنکھیں بند کیں تو وہ منظر نگاہوں میں گھوم گیا...
اس کو کراہیت کا احساس ہوا... کس طرح گردن ہلا ہلا کر بوسے لے
رہا تھا... کیسی کیسی شکلیں بنا رہا تھا وہ... یقیناً یہ شعوری کوشش کا تناؤ
تھا... اس نے کتابوں میں پڑھا ہوگا... اس طرح فور پلے کرو... عورت
برانگیختہ ہو جائے گی... احمق... ہر عورت اپنے جسم میں الگ مرکز رکھتی
ہے..... وہاں تک پہنچنے کی کوشش کرو... لیکن یہاں تو وہ ادھوری ہے...
اس کی میکانکی حرکتیں ہیں... اس کی عجلت ہے... کھر... کھر... کھر جیسے
کتا ناخن سے زمین کوڑتا ہے... ڈھن... ڈھن... ڈھن... الماری کے
پٹ کھولے ... کپڑے کی تہوں کو الٹ پلٹ کیا... ڈھن سے الماری
بند کی اور پیٹھ گھمالی...'' (ندی ص 250)

دراصل ندی میں عورت یہ سوچتی ہے کہ ایسی صورت میں شوہر سے نبھ نہیں سکتی کیونکہ وہ بہت میکانکی ہے۔ اس کے اپنے اصول وعقائد ہیں اور وہ ان اصول وعقائد کی پابند نہیں ہوسکتی... وہ ہر لمحے کو جینا چاہتی ہے اور اس کا شوہر ہر لمحے کو اصول کی کسوٹی پر جینا چاہتا ہے۔ عورت کا یہ احتجاج ان مردوں کے لیے بہت معنی رکھتا ہے جو عورت کے جذبات کا خیال نہیں رکھتے۔ ہیروئن کا یہ وہ احتجاج ہے جس سے ایک منفرد تانیثی حسیت روشنی میں آتی ہے۔

شفق کے ناول 'بادل' کی سلمیٰ بھی ایک نئی تانیثی حسیت کو ابھارتی ہے۔ بادل (2002) کا آغاز 11 ستمبر 2001 کے ٹریڈ ٹاور پر ہوئے دہشت گردانہ حملے سے ہوتا ہے۔ اس حادثے سے مسلمانوں پر جو اثرات مرتب ہوئے اور جس طرح ان کے سامنے مسائل کھڑے ہوئے انہیں کربناک ڈھنگ سے پیش کیا گیا ہے لیکن ناول خالد اور سلمیٰ کے عشق کی کہانی سے دلچسپ ہوگیا ہے۔ اس عشقیہ کہانی میں فساد اور کشیدگی سے کئی موڑ آتے ہیں۔ سلمیٰ کا کردار دکھ بھرا ہوا ہے، درد سے لبریز ہے لیکن وہ بہت مضبوط قسم کی عورت ہے، اس کی بہن کا قتل ہو جاتا ہے اور باپ کا انتقال۔ گذر بسر کے لیے ایک دفتر میں وہ کام کرنے لگتی

ہے۔اس کی بہن کے ساتھ جو بدسلوکی اور نازیبا سلوک ہوا نیز اس کا اغوا بھی کیا جاتا ہے جس سے وہ ہمیشہ ڈری ڈری اور پریشان سی رہنے لگتی ہے۔اور اپنی اس صورتحال کے سبب اسے مرد اساس معاشرے سے نفرت ہو جاتی ہے۔لیکن بعد میں نعیم اور رسی کی آزادی، بے خوفی، بیبا کی اور نڈر پن دیکھ کر اسے بھی حوصلہ ملتا ہے۔وہ خالد کی محبت میں گرفتار ہو جاتی ہے۔پھر دونوں شادی کے بندھن میں بندھ جاتے ہیں۔شفق نے ناول میں سلمیٰ کے کردار کو جس بے باکانہ انداز میں اٹھایا اس سے ایک عورت کی محبت مختلف پریشانیوں کے باوجود پروان چڑھتی ہے۔سلمیٰ جو خالد سے محبت کرنے کے بارے میں سوچ بھی نہیں سکتی تھی اس میں بھی ہمت کی لہر دوڑتی ہے۔اور وہ اپنے جذبات کو اولیت بخشتی ہے۔شفق نے اپنے ناول میں عمدہ جذبات نگاری سے سلمیٰ کو ایک اسٹیریوٹائپ عورت سے الگ دکھایا ہے جو ہمیں تانیثی قرأت پر مجبور کرتی ہے۔

حسین الحق نے اپنے ناول 'فرات' میں کئی عورتوں کے تانیثی جذبات کو پیش کیا ہے جو نئے منطقوں کو سامنے لاتے ہیں۔وقار احمد کا تعلق خانقاہی سلسلے سے ہے۔مگر بیٹا تبریز اور بیٹی شبل موڈرن خیالات رکھتے ہیں۔اس طرح ان کا بیٹا فیصل نصف ماڈرن اور نصف آباء و اجداد سے جڑا ہوا ہے۔وہ اپنی بنیاد سے جڑنا چاہتا ہے۔لیکن اس کی بیوی اور بچے اس کے لیے رکاوٹ بنتے ہیں۔عورتوں میں ماڈرن سوسائٹی کے نام پر جو انتہا آج دیکھی جارہی ہے وہ ناول میں محسوس کیا جا سکتا ہے۔اس طرح کی تانیثی حسیت بھی خوب پروان چڑھ رہی ہے۔یہ سماج کے لیے کتنا خطرناک رویہ ہے اس سے قطع نظر عورتوں کی Modernity اور تانیثی خیال کو حسین الحق نے ایک نئے زاویے سے پیش کیا ہے۔ناول کا یہ ٹکڑا ملاحظہ کیجیے اور والدین اور بیٹی کے آزادانہ ماحول میں پلتے رجحان کو محسوس کیجیے، یہ بھی ایک ایسا تانیثی رویہ ہے جو عہد حاضر میں دیکھنے کو خوب مل رہا ہے۔آزادی کے نام پر قدروں کے زوال کا نقشہ بھی اس حصے میں موجود ہے:

''موسم کے حساب سے کون سا کپڑا پہنا جائے سمجھ میں نہیں آرہا تھا۔
بڑی ردو قدح کے بعد دونوں ایک دوسرے کے سامنے کپڑے

بدلنے لگے۔ابھی فیصل روز کی طرح بیوی کے بریزیر کے ہک لگا ہی رہا تھا کہ ثمن اپنے بال نچوڑتی ہوئی آئی مگر نہ فیصل کو کوئی ہچکچاہٹ آئی نہ اس کی بیوی اور نہ ہی ثمن کے لیے یہ کوئی نئی بات تھی۔''

''ممی ممی میں کون سے کپڑے پہنوں؟'' ثمن نے وارڈ روب کھولتے ہوئے کہا۔''یہ پہن لو۔'' ممی نے ایک جوڑا منی اسکرٹ اور انڈرویر نکال کر اسے دیا۔''مگر ممی...راکیش بولا تھا کہ آج ''ملکی کلر'' پہن کر آنا۔''

''راکیش کون بیٹے؟'' فیصل کے منہ سے بے ساختہ زوردار آواز نکلی۔

''میرا بوائے فرینڈ ہے پپا۔'' ثمن نے بڑے ہی سرسری انداز میں جواب دیا اور ممی کی طرف مخاطب ہوگئی۔''ممی وہ کہتا ہے کہ ملکی کلر میں تم ایک دم اینجل لگتی ہو۔'' ثمن نے ممی کے گلے میں بانہیں حمائل کرتے ہوئے کہا۔''اچھا بابا یہ لو۔'' ممی نے ملکی کلر کا ایک سلیولیس منی اسکرٹ نکال کر دیتے ہوئے کہا، اور جب وہ چلی گئی تو ممی فیصل کی طرف مڑی، کبھی کبھی آپ کو کیا ہو جاتا ہے؟''بچوں سے اتنی سختی کے ساتھ کیوں پیش آنے لگتے ہیں؟''

''ہاں پتہ نہیں مجھے کبھی کبھی کیا ہو جاتا ہے؟'' فیصل کھوئے کھوئے لہجے میں بولا اور آپ ہی آپ اس کی نگاہیں اس کمرے کی طرف مڑ گئیں جہاں اس کے بابا وقار احمد سوئے ہوئے تھے۔'' (فرات)

شبل کا کردار بھی ناول میں حالات کی کشمکش کا شکار ہے۔وہ بعد میں اپنی بنیاد کی طرف لوٹتی ہے۔لڑکیوں کا پہلے ماڈرن ہو جانا اور پھر اپنی بنیاد کی طرف لوٹنا ایک ایسی تانیثی حسیت کا اظہار ہے جو قدروں کو زندہ کرتی ہے۔لیکن ناول نگار جب سریکھا کے کردار کو پیش کرتا ہے تو ایک الگ ہی تانیثی فکر کا احساس ہوتا ہے۔عورت کی ایک الگ جنسی اور نفسیاتی کیفیت کو اس ٹکڑے سے سمجھا جا سکتا ہے:

''تبریز کے ہاتھ اس کی زلفوں سے کھیلتے رہے، پھر رخسار سے

اٹھکھیلیاں کرتے ہوئے ہونٹوں پر آ نکلے پھر گردن کی طرف چلے اور
اس کے سینے پر شرارت کرنے لگے۔ تبریز آج کس عالم میں ہو؟
سریکھا نے اس کے بال بکھیرے I'am upset darling
extremely upset اس نے سریکھا کی گود میں منہ چھپالیا۔
''کیا ہوا؟ کیا بات ہے؟ مجھ سے کہو۔'' سریکھا نے اس کا چہرہ اپنے
ہاتھوں میں لے لیا۔ مگر جواب کے بجائے ایک عجیب سی خواہش نے
سر اٹھایا۔ اس نے سریکھا کو لٹادیا اور خود بھی لیٹ گیا، اور جب اس
نے سریکھا کو Passionate کرنا چاہا تو وہ چونک پڑی۔
''تم پاگل ہو گئے ہو کیا؟''
''کیوں؟ اس میں پاگل پن کی کیا بات ہے؟ میں تمہارے پاس بیٹھ
سکتا ہوں، تمہیں چھو سکتا ہوں، تمہارے گال، ہونٹ، بازو، سینہ،
پیٹ...جسم کے ہر حصے پر ہاتھ پھیر سکتا ہوں...تو پھر تم فک کرنے کی
خواہش کو پاگل پن کیوں کہہ رہی ہو؟'' (فرات)

فرات میں عورتوں کے فقط رومانی تصور کا اظہار ہی نہیں ملتا بلکہ ایک نئے تانیثی فکر و احساس اور نئے تانیثی منطق کا انداز ہ بھی ہوتا ہے۔

مختصر یہ کہ اردو کے ناولوں میں تانیثی قرأت پر اب زیادہ توجہ دی جانے لگی ہے۔ افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں کے یہاں کسی نہ کسی سطح پر عورتوں کے مسائل اور درپیش مشکلات کو جگہ دی جارہی ہے۔ اردو فکشن میں تانیثی حسیت کا اظہار مابعد جدید عہد میں بہت نمایاں ہو گیا ہے اور یہ خوش آئند بات ہے۔

O

اردو کی خواتین فکشن نگار: شناخت کا مسئلہ

خواتین فکشن کے معیار و انفرادا اور شناخت کے مسئلہ کا احاطہ کرنا ایک مشکل کام ہے۔ بیسویں اور اکیسویں صدی میں خواتین فکشن کی سمت و رفتار طے کرنا بھی کچھ کم وقت طلب امر نہیں۔ عہد حاضر کی ادبی فضا میں معتبر فکشن نگار خواتین کی تعداد میں آ رہی مسلسل کمی پر غیر جانب دارانہ گفتگو بھی سب کے بس کی بات نہیں۔ اردو میں مختلف نظریات و رجحانات اور عورتوں کے جملہ مسائل کی روشنی میں ان کی ادبی تحریروں پر بحث کی کم ہی گنجائش ہمارے نقادوں نے نکالی ہے۔ یہ فکشن کی وہ فضا ہے جس میں خواتین فکشن نگار مرد اساس معاشرے پر نظر انداز کرنے کا الزام عائد کرتی رہتی ہیں۔

یہ سچ ہے کہ اردو میں خواتین لکھنے والیوں کی تعداد ہر دور میں کم رہی ہے لیکن ادھر جو افسانوی منظر نامہ تشکیل پایا ہے وہ بہت خوش آئند ہے۔ اولین خواتین افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں کے بعد جو نسل ہمارے سامنے آئی ان میں کئی نام بہت مقبول ہوئے۔ ان میں عصمت چغتائی اور قرۃ العین حیدر نے اردو فکشن کے ذخیرے کو مالا مال کیا اور ایک اعلیٰ معیار عطا کیا۔ آج بھی کئی فکشن نگار خواتین ایسی ہیں جو بہت عمدہ لکھ رہی ہیں۔ خواتین فکشن کے معیار میں کمی ضرور آئی ہے لیکن یہ صورت حال نہ صرف ہندوستان بلکہ پاکستان کی بھی ہے۔ ہندوستان کے موجودہ منظر نامے پر ہم نظر ڈلیں تو بادی النظر میں جو نام ذہن میں آتے ہیں ان میں نجمہ محمود، جیلانی بانو، صغریٰ مہدی، ذکیہ مشہدی، بالقیس ظفیر الحسن، عائشہ صدیقی، صبیحہ انور، صادقہ نواب سحر، غزال ضیغم، آشا پربھات، افشاں ملک، تسنیم کوثر، ثروت

خان، شہیرہ مسرور، شائستہ فاخری، ترنم ریاض، نگار عظیم، ناظمہ جبیں وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ اس فہرست میں کچھ اور ناموں کا اضافہ کیا جا سکتا ہے۔اسی طرح اگر پاکستان اور اردو کی نئی بستیوں پر نظر ڈالیں تو زاہدہ حنا، سلطانہ مہر، شکیلہ رفیق، لالی چودھری، فاطمہ حسن، بشریٰ اعجاز، نعیمہ ضیاء الدین وغیرہ کے نام فوری طور پر ہمارے ذہن میں آتے ہیں۔اس فہرست میں بھی کچھ اور اضافہ ممکن ہے۔

ایک وقت ایسا بھی تھا جب برصغیر کے کئی خواتین فکشن نگاروں کے نام بہت نمایاں ہوئے۔قرۃ العین حیدر، عصمت چغتائی، خالدہ حسین، رشید جہاں، شکیلہ اختر، ممتاز شیریں، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، بانو قدسیہ، رضیہ فصیح احمد، صالحہ عابد حسین، خاتون اکرم، رضیہ سجاد ظہیر، آمنہ ابوالحسن، واجدہ تبسم، صدیقہ بیگم، حجاب امتیاز علی، جمیلہ ہاشمی، سرلا دیوی، نثار عزیز بٹ وغیرہ کی ایک کہکشاں دیکھنے کو ملتی ہے۔اسی طرح اگر ابتدائی خواتین فکشن نگاروں پر نگاہ ڈالی جائے تو اندازہ ہوگا کہ اکبری بیگم، نذر سجاد حیدر، عباسی بیگم، صغریٰ ہمایوں، محمدی بیگم وغیرہ نے ایک نئی افسانوی دنیا آباد کی۔اور تو اور اردو کی عوامی خواتین فکشن نگاروں میں اے آر خاتون، زبیدہ خاتون، حمیدہ جبیں، رضیہ بٹ، بشریٰ رحمٰن، سلمیٰ کنول، عفت موہانی، دیبا خانم جیسے ناموں سے محفل افسانہ میں رونق آئی۔ اروکی ابتدائی فکشن نگار خواتین کے بعد کی نسل کو دیکھئے اور پھر آج کی نسل پر غور کیجئے تو یہ احساس ہوگا کہ معیار میں بہت فرق آیا ہے لیکن یہ بات بھی اپنی جگہ درست ہے کہ نئے لکھنے والیوں میں کچھ بہت منفرد بھی ہیں۔معیار میں گراوٹ اور تعداد میں کمی کی کئی وجوہات ہو سکتی ہیں۔پہلی وجہ یہ کہ بنیاد پرست قوتوں نے خواتین تخلیق کاروں کو کبھی پنپنے نہیں دیا اور ان کی آزادی پر ہمیشہ قدغن لگانے کا کام کیا۔ دوسری وجہ یہ کہ بیشتر خواتین فکشن نگاروں کے یہاں موضوعات کی یکسانیت اور تکرار دکھائی دیتی ہے۔تیسری وجہ ہمارے ناقدین کی خواتین فکشن نگاروں کی تخلیقات کے تئیں عدم دلچسپی بھی ہو سکتی ہے۔ ہمارے نقادوں نے نئی نسل کی ادیباؤں کی تخلیقات کو غیر ضروری سمجھ کر عدم توجہی کا ثبوت پیش کیا۔دراصل آج دو قسم کی خواتین لکھنے والیاں ہیں۔پہلی قسم معتبر اور اہم خواتین فکشن نگاروں کی ہے جبکہ دوسری قسم ان فکشن نگار خواتین کی ہے جن کی ایک دو

کہانیوں کے علاوہ کوئی قابل ذکر کہانی پڑھنے کو نہیں ملتی۔ چوتھی وجہ یہ ہوسکتی ہے کہ بہت سی خواتین لکھنے والیوں نے ازدواجی رشتے سے پیدا ہونے والے مسائل، گھریلو زندگی کے معاملات، عورتوں کی نفسیات، فیمنزم کے مسائل وغیرہ تک ہی خودکو محدود رکھا اور معاصر مسائل و موضوعات اور سیاسی وسماجی سروکار سے دوری اختیار کی۔ کچھ خواتین افسانہ نگار ایسی بھی ہیں جو اکہرے بیانیہ سے آگے نہیں بڑھ سکی ہیں۔ جبکہ بہتوں نے مقبول عام موضوعات اور ہنگامی مسائل کی پیشکش پر زیادہ توجہ دی ہے یعنی صحافتی تحریریں ادبی تحریروں میں شامل ہوگئیں۔

ایک حقیقت یہ بھی ہے کہ اردو کی بہت سی فکشن نگار خواتین نے کبھی افسانہ نگاری کی روایت سے کسب فیض حاصل نہیں کیا اور نہ ہی متعین کردہ خیالات سے آگے بڑھ سکیں۔ یہاں تک کہ انھوں نے نئے رویوں کو سمجھنے اور سمجھانے کی مطلق کوئی کوشش نہیں کی۔ سکہ بند فکری ترجیحات سے بھی بہت سی خواتین لکھنے والیاں گمراہ ہوتی رہی ہیں۔ وجوہات اور بھی ہوسکتی ہیں، اسباب اور بھی ہوسکتے ہیں۔

ایک اور سچائی یہ ہے کہ ادھر دو تین دہائیوں میں مابعد جدیدیت کے زیر اثر Feminist Discourse, Gender Politics اور Empowerment of Women کی آواز بلند ہوئی ہے۔ آج کے جو بڑے مسائل ہیں مثلاً Gender Politics, Caste Politics اور Fascism اور ماحولیاتی آلودگی کا مسئلہ، ان سب سے نبرد آزما ہونے کے لیے مرد کے شانہ بشانہ عورت بھی کھڑی نظر آتی ہے اور سیاست میں بھی ایک بڑی تبدیلی دیکھنے کو مل رہی ہے۔

ترقی پسندوں نے خواتین لکھنے والیوں کے ساتھ انصاف نہیں کیا۔ تبھی تو انھوں نے حجاب امتیاز علی تاج، عصمت چغتائی اور رشید جہاں سے قبل لکھنے والیوں کی تخلیقی نگارشات کو لائق اعتنا نہیں سمجھا۔ جدیدیوں کا رویہ بھی کچھ ایسا ہی رہا۔ جدیدیت نے لایعنیت کے فلسفہ کی روشنی میں بے گانگی، تنہائی، داخلیت یعنی ذات کے ماتم میں جو تنقیدی اور تخلیقی ڈسکورس قائم کیا اس سے بھی خواتین لکھنے والیاں نظرانداز ہوئیں۔ جدیدیت جب تک اپنی مجتہدانہ روش پر قائم تھی اس نے نئی جہات سے اردو ادب کو مالا مال کیا لیکن بعد میں وہ بھی ترقی

پسندی کی طرح فارمولا سازی کا لبادہ اوڑھ کرایک طرف ہوگئی۔ حالانکہ گزشتہ پچاس برسوں میں شاعری اور فکشن دونوں میں خواتین نے اپنی جس ادبی حسیت کا اظہار کیا ایسا پہلے کبھی نہیں دیکھا گیا۔اس کے باوجود ہم نے انھیں انسانیت کی مسجد میں محراب نہیں بننے دیا۔ عورت جس نے مرد کوجنم دیااس کی آواز آج بھی صدا بصحرا ہے۔عورت آج بھی سماجی ظلم و استبداداورعدم انصاف کی شکار ہے۔ ہمارے یہاں مرد کے رویوں اور فلسفوں نے سوچ کی جو دنیا خلق کی اس میں عورت کہیں نظر نہیں آتی ۔ترقی پسندی اور جدیدیت کی سوچ بعد میں اس قدر پاش پاش ہوگئی کہ آج اس کی کرچیں بھی نظر نہیں آتیں۔ بعدازیں ایک نیا رجحان مابعد جدیدیت کی شکل میں ہمارے حساس ذہنوں کا حصہ بنا۔ دراصل مابعد جدیدیت میں ہی خواتین لکھنے والیوں سے متعلق ایک نیا ڈسکورس قائم ہوا اور خواتین کے ادب کو لائق مطالعہ قرار دیا جانے لگا۔عورت کے مسائل وموضوعات اوراس کی حسیت کوآج ساری دنیا محسوس کر رہی ہے۔ دورحاضر میں کنڑ، ملیالم، مراٹھی، گجراتی، پنجابی، کشمیری، سندھی، ہندی کم وبیش تمام ہندوستانی زبانوں میں فیمنزم کا نیا مکالمہ شروع ہوا ہے۔

آج معاشرے میں فرقہ پرستی، علاقہ پرستی، اقلیت ناشناسی، ذات پرستی اور بنیاد پرستی جیسے بے شمار مسائل بکھرے پڑے ہیں۔ بلکہ یہ مسائل ناگ کی مانند پھن کاڑھے کھڑے ہیں۔ان میں آلودگی کا مسئلہ الگ ہےاورEmpowerment of Women کا مسئلہ اس سے بھی الگ ۔آج عورت کی مظلومیت اوراس کی حسیت ایک نئی معنیاتی قوس قزح کو ظاہرکرتی ہے۔آج عورت اپنی شناخت اوراپنا تشخص چاہتی ہے۔ وہ ذاتی حقوق، آزادیٔ فکر ونظر اور کشادہ ذہنی پر اصرار کرتی ہے۔ وہ اپنے مقام ومرتبہ کے حصول کی خواہش مند ہے۔انھیں مکمل آزادی کب نصیب ہوگی۔انھیں کب مختلف مسائل ومشکلات سے نجات ملے گی۔انھیں ان کا حق کب ملے گا۔ان کی قدر شناسی اور قدر رنجی کب ہوگی۔ان سوالوں کا جواب مرداساس معاشرے میں بہت دنوں سے تلاش کیا جارہا ہے لیکن بہتر نتیجہ ہمارے سامنے اب تک نہیں آیا ہے۔لیکن یہ یقین ہے کہ آج کی عورت کو کبھی نہ کبھی اس کا پورا حق ضرور ملے گا۔فکر ونظر کی مکمل آزادی بھی ملے گی اوران کے لیے کشادہ ذہنی کے نئے باب

بھی واہوں گے۔ اکا مہادیوی کے یہاں عورت اپنی شناخت چاہتی ہے۔ للاّ عارفہ کے یہاں عورت کی آواز اور اس کی Sensibility میں بڑی شدت پائی جاتی ہے۔ امریتا پریتم اور عصمت چغتائی نے آزادی کے بعد مرد اساس معاشرے میں عورت کے مسائل کی مختلف گرہوں کو کھولا۔ کملا داس، کرشنا سوبتی اور مہا شیوتا دیوی نے استحصال زدہ عورت کی جنگ کو ایک نئی طاقت عطا کی اور ادب میں ایک نئے رنگ و روپ اور نئی معنویت کو آشکار کیا۔ یہ سب عورتوں میں آئی بیداری اور تبدیلی کے سبب ممکن ہو سکا۔ آج عورت کے اندر جو تبدیلی آئی ہے وہی اس کی سب سے بڑی طاقت ہے۔ دراصل آج کی عورت نے اپنے انکاری لہجے سے خود کو پہچانا ہے۔ آج ایڈمنڈ برک کو ہم پسند نہیں کرتے کیونکہ اس نے عورتوں پر مردوں کی بالادستی کو جائز قرار دیا تھا۔ آج میری وال سٹون کرافٹ جیسی تانیثی تحریک کی مصنفہ کو پسند کیا جاتا ہے کیونکہ میری وال سٹون کرافٹ نے ایڈمنڈ برک کی کتاب A vindication of the night of men (1790) کے جواب میں A vindication of the night of the women تصنیف کی اور ہر سوال کا منھ توڑ جواب دیا۔ اس درمیان عورتوں کے حقوق کی آواز بلند کرنے کے لیے خواتین کی ایک عسکری تنظیم بھی بنائی گئی جس نے خواتین کے سماجی و سیاسی مسائل سے نبرد آزما ہونے کے لیے تخریب کاری کا سہارا لیا اور عوام کو متوجہ کرنے کی کوشش کی ۔ بعد میں اسے Suffragettes کا نام دیا گیا۔ لیکن خواتین کو سب سے بڑی کامیابی اس وقت ملی جب انھیں 1882 میں Married Women's Property Act کے تحت ذاتی ملکیت کی خرید و فروخت کی اجازت دی گئی۔ بعد میں عسکری خواتین کے مسائل و مشکلات کو بہت سے ادیبوں اور تخلیق کاروں نے اپنی تخلیقات کا موضوع بھی بنایا۔ ورجینا وولف، ایچ جی ویلز، برناڈ شاہ جیسے معتبر اور ممتاز قلم کاروں نے خواتین کے مسائل و موضوعات پر سنجیدگی سے غور وفکر کیا اور اپنی تحریروں سے سماج کو آئینہ دکھایا۔ یہ ہماری فتح یابی ہے کہ آج ادب میں سماجی اداروں کے تحکمانہ رویے اور پدرانہ نظام کے زیر اثر قائم جنسی تفریق کی بالادستی کے مسائل پر غور وفکر کے بہت سے دروازے کھلے ہیں اور ہمارے ذہن کی کھڑکیوں میں تازہ

ہوا در آئی ہے۔ یہی سبب ہے کہ اپنی شناخت اور تشخص کے لیے روایتی اصول و معیار کی نفی پر اصرار کے نقطۂ نظر نے تانیثیت کی بحث کو ادبی مباحث کا ایک اہم جز بنا دیا ہے۔ ورجینا وولف اور سیمون دی بوا جیسی خواتین دانشوروں نے تانیثی تصورات کی تشکیل نو کے لیے ایک نئی فضا ہموار کی اور تانیثیت کی بحث میں ایک نئی جان ڈال دی۔ ان خواتین لکھنے والیوں کی تحریروں سے نسائی اور تانیثی نظریہ کا مسئلہ بڑی شد و مد کے ساتھ زیر بحث آیا۔

خواتین کو ہمیشہ حاشیے پر رکھا گیا۔ ان کی حسیت کو سمجھنے کی کوشش ہی نہیں کی گئی۔ ہم نے کبھی ان کے گھائل روح کے کرب کو محسوس ہی نہیں کیا۔ برصغیر میں مردوں نے تحکمانہ سوچ کے جو بیج بوئے تھے وہ تناور درخت میں تبدیل ہو گئے لیکن عورت ان درختوں کے سائے کو ترستی رہی۔ عورت ہمیشہ مردوں کی مرہون منت رہی۔ گوپی چند نارنگ نے اس سمت میں ترقی پسندی اور جدیدیت کے تانیثی رویے پر کھل کر اظہار خیال کیا ہے اور مابعد جدید رویے کو ہمارے سامنے رکھا ہے جس سے عورت جو ہمیشہ چکی میں پستی رہی ہے اس کی درد بھری کہانی کی بہت سی گتھیاں سلجھتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ پروفیسر نارنگ اپنے ایک صدارتی خطبہ میں کہتے ہیں:

> ''ترقی پسندی کے زمانے میں یہ ڈسکورس کس نے بنایا تھا کہ حجاب امتیاز علی یا عصمت چغتائی یا رشید جہاں سے پہلے جتنی لکھنے والیاں تھیں اور ان کے جو تصنیفی کارنامے یا تخلیقی کارنامے ہیں وہ سب کے سب نظر انداز کر دیے جانے یا نظر انداز نہ بھی کیے جائیں تو زیادہ اہمیت کے لائق نہیں ہیں۔ کیوں؟ یہ بھی ترقی پسندوں کا ایک تنقیدی رویہ تھا۔ دوسرا نقطۂ نظر جدیدیت کے دور میں قائم ہوا۔ یہ وہ تنقیدی اور تخلیقی ڈسکورس تھا جس میں ذات کا ماتم بھی بہت کیا گیا، سینہ کوبی بھی بہت کی گئی۔''
>
> ''......ان پورے چالیس برسوں میں خواتین کی Sensibility نے بڑی عمدہ مثالیں قائم کیں خواہ وہ فکشن ہو یا شاعری۔ لیکن انھیں ہم

نے اپنی پوری انسانیت کا حصہ نہیں بنایا۔ وہ ابھی بھی حاشیہ میں کھڑی ہوئی ہیں۔ عورت اب بھی بری طرح سماجی استبداد اور بے انصافیوں کا شکار ہے۔ جس طرح اور دوسرے دبے کچلے ہوئے طبقات ہیں عورت بھی ان میں سے ایک ہے۔ سماج میں صدیوں کی تاریخ میں پورے کرۂ ارض پر بشمول ہندوستان اور پاکستان کے معاشروں نے Phallocentric تہذیبوں نے یعنی تمام رویوں، فلسفوں، ادب اور فنون لطیفہ میں جو مرد کی سوچ نے قائم کیے ہیں ان میں کہیں نہ کہیں عورت آپریشن کا شکار رہی ہے۔"

وہ مزید فرماتے ہیں:

"ترقی پسندوں نے جو کیا تھا اس کے بارے میں اشارہ ہو گیا لیکن جدیدیت نے بھی کچھ کم نہیں کیا...... ہم اس حق میں ہیں کہ جدیدیت کی Ideology جو ذات اساس تھی لایعنیت کے فلسفے پر مبنی تھی۔ اس لیے حد درجہ داخلیت کا شکار بھی تھی اور Alienation بے گانگی اور تنہائی کے ایجنڈے سے عبارت بھی۔ دنیا بھر کے ادب میں اس کا زور ٹوٹنے کے بعد جو نئی سوچ پیدا ہوئی ہے اس کو ہم جدیدیت کے بعد کی سوچ کہتے ہیں۔ یعنی مابعد جدیدیت کی سوچ کہتے ہیں۔" (بحوالہ 'بیسویں صدی میں خواتین اردو ادب'، مرتب عتیق اللہ، 2002، ص 26-25)

یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر عورت ہمیشہ حاشیے پر ہی کیوں رہی۔ مختلف نظریوں، فلسفوں، تہذیبوں اور رویوں کی سوچ میں تبدیلی کیوں نہیں آئی؟ اس کا جواب درج ذیل نکات میں تلاش کیا جا سکتا ہے۔

خواتین کو سب سے زیادہ مایوسی اور پژمردگی مردوں کے غیر متبدل اور جانب دارانہ رویے سے حاصل ہوتی رہی ہے۔

ادب پر مردوں کے تحکمانہ رویے اور متعصب سوچ وفکر اور اجادارانہ عمل سے خواتین کو سب سے زیادہ نقصان اٹھانا پڑا ہے۔

جنسی معاملات میں مردوں کو اپنی تخصیص پر غرور ہونے کے سبب خواتین کو ان کے حقوق سے ہمیشہ محروم رکھا گیا۔

لارنس جیسے مرد اساس ذہنیت رکھنے والوں سے تانیثی تحریک متاثر ہوتی رہی ہے۔

مذہبی حد بندی کے سبب بھی خواتین کے مسائل و موضوعات پر اب تک کھل کر نہ تو بحث ہوئی اور نہ غور وفکر ہی کیا گیا۔

یہ سلسلہ کب تک چلتا۔ کبھی نہ کبھی اس کا زور کم ہونا ہی تھا۔ جدیدیت کے بعد جب نئی سوچ سامنے آئی تو خواتین اور خواتین کے ادب پر ہماری خاص توجہ مبذول ہوئی اور ایک نیا ڈسکورس قائم ہوا۔ عورت کی جنگ، اس کے حقوق، اس کے مسائل اور اس کی حسیت پر ہم نے سوچنا شروع کیا۔ ژاں رائس، ڈورِس لینگ اور ٹل السن جیسی ادیباؤں کے افسانوی فن کو لائق مطالعہ سمجھا جانے لگا۔ آسبورن، جے آسٹن، ایملی اور اینی برونٹے نے خواتین قلم کار کی حیثیت سے ادب میں اپنی گراں قدر خدمات انجام دیں۔ ورجینا وولف کی کتاب A room of ones own (1929) اور سیمون دی بوا کی تصنیف The second Sex سے تانیثی نقطۂ نظر پر اصرار کرنے والی ذہنیت پروان چڑھی۔ پھر سماجی سروکار کے ساتھ معاشرے کے فکری اور ادبی اظہارات کے مباحث کو مرکز میں لاکر ہم غور وفکر پر مجبور ہو گئے۔ اس تبدیلی نے معاشرے میں مرد کی مرکزیت اور عورت کی ثانوی و حاشیائی حیثیت کی سچ کو واضح کر دیا۔ نیز اس نے جنسی ثنویت کی نشاندہی کی۔ مردوں کو فعال، بہادر، جانباز اور خردمند جیسی خوبیوں سے وابستہ کر کے سوچنے والی ذہنیت اور عورتوں کو بزدل، جذباتی اور کمزور جیسی منفی سوچ سے جوڑنے والے ذہنوں کو از سر نو سوچنے پر مجبور کیا۔ بعد میں کچھ کامیابی ملی تو ایک ایسی نسائی سوچ سامنے آئی جنسی عدم توازن نظام کی نفی کی اور قدیم و جدید ادب کی قرأتِ ثانی کا احساس پیدا کیا۔ اردو میں اکبری بیگم، محمدی بیگم، رشید جہاں، نذر سجاد ظہیر، قرۃ العین حیدر، عصمت چغتائی وغیرہ سے لے کر مغرب میں ربیکا ویسٹ، ورجینا

وولف اور سیمون دی بوا نے تانیثی آئینہ پر پڑی گرد کو صاف کیا جس سے آزادیِ فکر و نظر کے نئے چراغ جل اٹھے۔ پھر کیا تھا خواتین لکھنے والیوں نے متواتر ایسی کہانیاں تخلیق کیں جن سے خواتین کے مسائل و موضوعات و مشکلات کے ریگزاروں پر بحث و تمحیص کے سلسلے شروع ہو گئے اور خواتین فکشن نگاروں نے اپنی تحریروں میں صنفی بالا دستی اور جنسی امتیاز کو ہر سطح پر رد کرنے کی کوشش کی۔ ساتھ ہی عورت کی سماجی و ثقافتی اور نفسیاتی گرہوں کو کھولنے کی بھی سعی کی۔ دراصل خواتین فکشن نگاروں کی وجہ سے ہی مرد اساس مہابیانہ غائب ہوا اور تخلیقی بیانیہ وجود میں آیا۔ فقط اردو کی خواتین فکشن نگار نے ہی نہیں بلکہ اردو شاعرات میں فہمیدہ ریاض، کشور ناہید، شفیق فاطمہ شعریٰ، ادا جعفری، پروین شاکر، بانو داراب وفا، سارہ شگفتہ، عشرت آفرین، زاہدہ زیدی، ساجدہ زیدی، رفیعہ شبنم عابدی، عذرا پروین وغیرہ نے بھی خواتین کے درد و کرب، اس کے مسائل و مشکلات اور اس کی جمالیات کو اپنے کلام میں پیش کیا۔ فہمیدہ ریاض کے فقط اس ایک شعر سے عورت کی جملہ کیفیات کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ نیز اس سے مختلف النوع ابعاد اور مظاہر کی تفہیم بھی کی جا سکتی ہے:

ہر لمس ہے جب تپش سے عاری
کس آنچ سے میں پگھل رہی ہوں

معاصر منظر نامہ میں ضرورت اس بات کی ہے کہ نئی اور پرانی تمام اہم خواتین فکشن نگاروں اور تخلیق کاروں پر ہمارے نقاد خصوصی توجہ دیں۔ سچ تو یہ ہے کہ ابھی ہم نے خواتین لکھنے والیوں کو ٹھیک سے پڑھا ہی نہیں۔ ہمیں مرد اساس رویوں کو چیلنج بھی کرنے کی ضرورت ہے۔ عورتوں کے ذریعے مردوں کے نام سے لکھی گئی تحریروں کی بازیافت و دریافت بھی کی جانی چاہیے۔ عورتوں کے تئیں سماج میں زوال پذیر اخلاقی اور اقداری رویے کو طاقت دینے کی بھی ضرورت ہے۔ ضرورت اس بات کی بھی ہے کہ عورتوں کی جنسی اور جذباتی فکر کے اختصاص کو محسوس کیا جائے اور سیاسی و تہذیبی قوتوں کی بالا دستی کو ختم کرنے کے ساتھ ساتھ انسانی جذبات کے استحصالی سلوک کو تبدیل کرنے کی سمت قدم اٹھائے جائیں کیونکہ خواتین لکھنے والیوں سے کسی نوع کی مایوسی یا کسی خطرے کا احساس اردو ہی نہیں کسی بھی زبان کے

دامن کو تنگ کرتا ہے اور ہماری سوچ پر پہرے بٹھاتا ہے۔اب وقت آ گیا ہے کہ نسائی رویوں کی شناخت، تانیثی رجحان کی پہچان اور نئے مطالعات کی روشنی میں ان کا تعین قدر کیا جائے تا کہ ادب میں خواتین لکھنے والیوں کے متن کی نئی قرأت کے ساتھ تفہیم کی نئی گزرگاہیں روشن ہوسکیں۔ نیز اردو میں خواتین تخلیق کاروں کے معیار وانفراد سے آگاہی حاصل ہوسکے اوران کی شناخت کا مسئلہ فقط مسئلہ بن کر نہ رہ جائے۔

O

تجزیے اور محاکمے

- سعادت حسن منٹو: کھڑکی کھول دوٹو بہ ٹیک سنگھ
- غیاث احمد گدی کی کہانی 'اچھی': ایک تجزیاتی نظر
- سہیل عظیم آبادی کی کہانی 'بدصورت لڑکی': ایک تجزیاتی زاویۂ نگاہ
- ذوقی کی کہانی 'پیراٹڈ': ایک تجزیاتی نقطۂ نظر
- ترنم ریاض کی کہانی 'کشتی': ایک تجزیاتی فہم ونظر

سعادت حسن منٹو: کھڑکی کھول دو ٹوبہ ٹیک سنگھ

منٹو کے افسانوی متن کی قرات سے ایک عجیب سی کیفیت کا احساس ہوتا ہے جو ہمارے ذہن ودل کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتی ہے۔خون جگر کی آمیزش سے ابھرنے والی یہ کیفیت ہومینزم کو جنم دیتی ہے اورانسان کو اپنے اندر جھانکنے اور باہر کی صداقتوں کو دیکھنے پر مجبور بھی کردیتی ہے نیز ظاہر و باطن کی پاکیزگی اور اخلاقی رنگ وآہنگ کو معنوی تہہ داری عطا کرتی ہے، جس سے تاثیر، گداز اور ابدیت کا رنگ گہرا ہو جاتا ہے۔ یہ رنگ دردِ دل، سوزِ جگر اور سوزِ قلب کا کرشمہ معلوم ہوتا ہے۔ دراصل منٹو کی کہانیوں میں خونِ جگر کی آمیزش سے تخیلات وافکار کی دنیا میں ایک آگ جل رہی ہوتی ہے۔ زندگی کی تاریک راہوں میں اجالے کی تلاش سعیٔ پیہم کے باوجود ممکن نظر نہیں آتی تو دردِ دل اور سوزِ جگر کی تڑپ میں منٹو خود جل کر روشنی پھیلانے لگتا ہے۔ جس طرح پروانہ خود شمع کی آگ میں جل کر روشنی کا سفر طے کرتا ہے اسی طرح منٹو بھی زندگی کی آگ میں جل کر روشنی میں تبدیل ہو جاتا ہے۔فرق صرف یہ ہے کہ پرواز کا سفر ایک محدود دائرے میں طے ہوتا ہے اور منٹو کا سفر لامحدود دائرے میں۔ جیسے جیسے پروانہ کے طواف کی رفتار تیز ہوتی ہے وہ آگ کی نذر ہو جاتا ہے لیکن منٹو کا معاملہ الگ ہے۔ منٹو پروانہ کی طرح روشنی کا عاشق تو ہے مگر اس کا سفر ایک دائرے میں قید نہیں۔ وہ زندگی کا طواف تو کرتا ہے لیکن کوئی مرکز نہیں بناتا۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی کہانیاں کائنات کی طرح تخلیق مسلسل کا درجہ اختیار کر لیتی ہیں۔

ہندو دیو مالا کے مطابق پوری کائنات رقص ہی سے تخلیق ہوتی ہے۔ منٹو نے زندگی

کے رقص کو بے پناہ رفتار دے کر انسان کی اندرونی پیچیدگی، اس کی فکری کشمکش، اس کے تصادم، اس کی نفسیاتی گرہوں اور جذباتی الجھنوں کو بیان کیا پھر خودفراموشی کے سبب تخلیق کا سرچشمہ وجود میں آیا اور جس سے اخلاقی ریاکاری اور doxa کی اصل پہچان آسان ہوگئی۔ منٹو باغی تھا، دشمن تھا، جنس پرست اور فحش نگار تھا، سنکی، رجعت پسند اور دروغ گو بھی تھا۔ نہ جانے وہ کیا کیا تھا لیکن سچ تو یہ ہے کہ پہلی نظر میں اس کی بے پایاں خودفراموشی تخلیق کا منبع معلوم ہوتا ہے اور تبھی تو اس کی کہانیوں سے تغیر کے ثبات کا بخوبی اندازہ ہوجاتا ہے کہ پروانہ دائرے میں طواف کرتا ہے لیکن منٹو بے پناہ رفتار کے ساتھ کسی مرکز کا طواف نہیں کرتا۔ وہ اس بات کو جھٹلاتا ہے کہ گردش مرکز ومحور کے گرد طواف نہیں کرتی بلکہ وہ لامرکز ہوجاتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ منٹو نے جب درد کو جھیلا تو درد خود ہی شرمندہ ہوگیا اور اپنی کہانیوں میں جب اس نے الم کو سر دیا تو انانیت کی نئی راہیں استوار ہوئیں اور Doxa کے چہرے سے نقاب اتر گیا۔ منٹو کی ایسی بہت سی کہانیاں ہیں جن کا موضوع جنس معلوم ہوتا ہے لیکن درحقیقت یہ کہانیاں ہمارے دلوں کے تار کو چھیڑتی ہیں اور ہمارے سینے میں روشنی کو راز بنا کر محفوظ کرلیتی ہیں۔ یہ منٹو کا ہی کمال فن ہے کہ اس کی متعدد کہانیوں کا موضوع آخر آخر تک جنس معلوم ہوتا ہے لیکن جب ہم اختتام پر پہنچتے ہیں تو نتیجہ کچھ اور ہی نکلتا ہے۔ یعنی ہم منٹو کی کسی بھی کہانی کا نتیجہ اس وقت تک اخذ نہیں کرسکتے جب تک کہ ہم اس کے اختتام کو نہ پہنچ جائیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ کم فہم افراد یہ کہتے ہوئے نہیں تھکتے کہ موضوع کچھ اور تھا اور نتیجہ کچھ اور برآمد ہوا۔ یہ عیب نہیں بلکہ منٹو کا ہنر ہے۔ اس کے تخلیقی کرب کی عمیق گہرائیوں میں اتر کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ ہر اس شے سے نفرت کرتا ہے جو اخلاق شکنی اور ریاکاری میں یقین رکھتی ہے۔ منٹو کی ہر کہانی اس کی دوسری کہانی سے منفرد اس لیے نظر آتی ہے کہ وہ تازہ ہوا کو لے کر آتی ہے۔ تقسیم وطن اور فسادات وفرقہ واریت پر یوں تو رامانند ساگر، کرشن چندر، خواجہ احمد عباس، بلونت سنگھ، احمد ندیم قاسمی، حیات اللہ انصاری وغیرہ نے بھی کہانیاں لکھیں لیکن منٹو نے ہمیں سب سے زیادہ چونکایا اور رلایا بھی۔ اس نے تقسیم وطن اور فسادات کو اساس بنا کر جو کہانیاں تحریر کیں ان میں رام کھلاون، موذیل، ٹھنڈا گوشت، ٹوبہ

ٹیک سنگھ اور کھول دو قابل ذکر ہیں۔

ان کہانیوں میں جو فرزنگی، جنون، تجسس، تحیر اور بے کیفی و بے چینی ہے وہ فطری ہے۔ کہانی کے کرداروں کے اندر اتر کر منٹو ان کی اچھائیوں کو بھی بیان کرتا ہے اور برائیوں کی نشاندہی بھی کرتا ہے۔ ان تمام کہانیوں میں منٹو کہیں جذبۂ رحم کو نہیں بھڑکاتا اور نہ ہی غم وغصہ کو راہ دیتا ہے۔ وہ تو فقط انسان کی انسانی حرکت کی تہہ میں اتر کر اپنے افکار کو پرواز دیتا ہے۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ منٹو کی ایک انتہائی حساس کہانی ہے جس میں قاری سیاسی بازیگروں کی عقل کی معقولیت کا جواز تلاش کرنے میں ناکام رہتا ہے۔ دیوانگی کے عرصہ میں فرزانگی کا سبق یاد دلانا منٹو کا ہی کمال فن ہوسکتا ہے۔ دراصل افسانہ ٹوبہ ٹیک سنگھ نے منٹو کی زندگی کے آخری دنوں میں آتش فشاں کا کام انجام دیا، جب منٹو نے یہ کہا کہ چھوٹے پاگل خانے سے نکل کر بڑے پاگل خانے میں آ گیا ہوں تو سماج کے ہر فرد کے جسم میں ایک ارتعاش پیدا ہو گیا۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ دراصل بشن سنگھ کی کہانی ہے جو ایک زمانے میں زمیندار تھا۔ اچانک وہ پاگل ہو گیا اور اس کے عزیز واقارب نے اسے زنجیر سے باندھ کر پاگل خانہ بھیج دیا۔ تاہم اس پاگل بشن سنگھ کا دل انسانیت اور محبت سے ہمیشہ سرشار رہا۔ تبھی تو وہ اپنے عزیز واقارب سے ملنے کے لیے ہمیشہ بیتاب رہتا:

> ''وہ دفعدار سے کہتا: اس کی ملاقات آ رہی ہے۔ اس دن وہ اچھی طرح نہاتا، بدن پر خوب صابن گھستا، اور سر میں تیل لگا کر کنگھا کرتا، اپنے کپڑے جو وہ کبھی استعمال نہیں کرتا نکلوا کے پہنتا اور یوں سج بن کر ملنے والوں کے پاس جاتا۔ وہ اس سے کچھ پوچھتے تو وہ خاموش رہتا، کبھی کبھار اوپڑ دی گڑ بڑ دی اینکس دی بے دھیانا دی منگ دی وال آف دی لالٹین کہہ دیتا۔''

لیکن جب ہندوستان اور پاکستان کے درمیان حالات کشیدہ ہوئے تو اس کے رشتہ داروں کے ملنے کا سلسلہ بند ہو گیا۔ اس کے بعد اس نے لوگوں سے یہ پوچھنا شروع کر دیا کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ کہاں ہے اور پھر اس کا نام ہی ٹوبہ ٹیک سنگھ پڑ گیا۔ اس کہانی میں منٹو نے اس

بات پر اصرار کرتے ہوئے اپنے درد کو نچوڑ دیا کہ یہ کیسا عالم ہے کہ بٹوارے سے پہلے ہی سب کچھ بٹ گیا۔ انسانی رشتہ اور پدرانہ شفقت سے روپ کور کی محرومیت تقسیم سے زیادہ المیہ تھا۔ بشن سنگھ کے تبادلے سے پہلے اس کا ایک دوست فضل دین اس سے ملاقات کے لیے آیا تو وہ پیچھے ہٹ گیا لیکن جب اسے سپاہیوں نے بتایا کہ یہ تمہارا دوست فضل دین ہے تب اس نے اسے دیکھ کر کچھ بڑبڑایا اور فضل دین بشن سنگھ کے کاندھے پر اپنا ہاتھ رکھ کر جو کچھ کہا کیا یہ فرقہ وارانہ ہم آہنگی کی عمدہ مثال نہیں کہی جا سکتی اور کیا یہ ظاہر نہیں ہوتا کہ ملک کی تقسیم اور اس سے ہونے والی ہجرت فقط سیاسی کھیل تماشا سے زیادہ اور کچھ نہیں تھی۔ بکھراؤ میں اتحاد اور محبت کی باتیں منٹو سے فضل دین کی زبانی سنیے:

”میں بہت دنوں سے سوچ رہا تھا کہ تم سے ملوں لیکن فرصت ہی نہ ملی...... تمہارے سب آدمی خیر سے ہندوستان چلے گئے تھے۔ مجھ سے جتنی مدد ہو سکی میں نے کی...... تمہاری بیٹی روپ کور......“

وہ کچھ کہتے کہتے رک گیا۔ بشن سنگھ کچھ یاد کرنے لگا۔ بیٹی روپ کور، فضل دین نے رک رک کر کہا...... وہ...... وہ...... بھی ٹھیک ٹھاک ہے۔ ان کے ساتھ ہی چلی گئی تھی۔“

فضل دین نے یہ تو نہیں بتایا کہ روپ کور اس کے پاس ہی ہے۔ مذہبی تفریق سے بالاتر انسانی رشتوں کی یہ کہانی کس قدر دردناک اور سبق آموز ہے۔ فرقہ وارانہ ہم آہنگی دراصل اس کہانی میں انسانی رشتوں کی محبت سے بلندی کو پہنچتی ہے۔

تقسیم وطن، فرقہ وارانہ ہم آہنگی اور فسادات پر جو کہانیاں لکھی گئیں ان میں منٹو کی کہانی 'کھول دو' اپنی الگ تخلیقی شناخت رکھتی ہے۔ جب رضا کار خدمت گزار ہی شیطان وحشی اور بھیڑیے ہوں اور جب محافظ ہی لٹیرے نکلیں تو پھر دنیا میں اعتماد کا خون ہونا فطری بات ہے۔ مذہب وملت، ملک وقوم اور رشتوں کے کھوکھلا پن کے راز کو منٹو نے کھول دو میں کھولا ہے اور اس طرح سماج کا اصلی چہرہ ہمارے سامنے پیش کیا ہے۔ درحقیقت منٹو بھیس بدل کر انسان کے اندر چھپے ہوئے درندے کو تلاش کرتا ہے۔ عام فہم بیانیہ میں 'کھول دو' کی

کہانی ہر عہد کی کہانی معلوم ہوتی ہے۔ بیدی کی لاجونتی تو دیوی کا روپ اختیار کر لیتی ہے لیکن منٹو کی سکینہ کی خاموش چیخیں انسانی وجود اور کائنات کے ایک ایک ذرے کو ہلا کر رکھ دیتی ہے۔ سکینہ کی آواز ہر روز، ہر ہفتہ، ہر مہینہ اور ہر سال کہیں نہ کہیں کسی نہ کسی شکل میں ضرور سنائی دیتی ہے۔ سراج الدین کی بیوی کا قتل ہو جاتا ہے وہ اپنی جوان بیٹی سکینہ کو لے کر امرتسر سے اسپیشل ٹرین میں سوار ہو کر مغل پورہ پہنچتا ہے۔ درمیان میں کئی آدمی مارے جاتے ہیں، گاڑی لوٹ لی جاتی ہے، جب سراج الدین کی آنکھ کھلی تو وہ خود کو کیمپ کی ٹھنڈی زمین پر پڑا پایا۔ اس نے ذہن پر زور دیا تو قتل و غارت گری، چیخ اور تشدد کا سارا منظر آنکھوں میں رقص کرنے لگا۔ لیکن اسے یہ یاد ہی نہیں کہ اس کی بیٹی کب اور کیسے اس سے بچھڑ گئی۔ سکینہ نہیں ملی تو اسے تلاش کرنے کے لیے کچھ رضا کار لڑکوں سے مدد طلب کی۔ ایک دن سکینہ ریلوے لائن پر بے ہوش پڑی ملی۔ بعد میں سکینہ کو اسپتال میں داخل کرایا جاتا ہے جہاں ڈاکٹر اس کی نبض ٹٹولتا ہے اور اس کے باپ سراج الدین سے جب یہ کہتا ہے کہ کھڑکی کھول دو تو سکینہ کے مردہ جسم میں جنبش پیدا ہوتی ہے اور وہ اپنا ازار بند کھولتی ہے اور شلوار نیچے سرکا دیتی ہے۔ یہاں اس کی عصمت لوٹنے کا دردناک راز سامنے آجاتا ہے اور ڈاکٹر پسینہ پسینہ ہو جاتا ہے۔ یہ ہے کھول دو کی مختصر کہانی۔ یہ ہے رضا کار لڑکوں کی کارستانی اور کمینہ پن کے ساتھ انسانی رشتوں کا خون۔

سراج الدین جو سکینہ کا باپ ہے وہ پدری جذبات میں اتنا غرق ہے کہ اسے فقط بیٹی کے زندہ ہونے کی فکر ہے۔ اسے یہ پتہ ہی نہیں اور وہ یہ سوچ بھی نہیں رہا کہ اس کی بیٹی کے ساتھ کس قدر ظلم ہوا ہے اور کس قدر انسانیت سوز واقعہ پیش آیا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ ہم مہذب افراد کے ذریعہ عصمت کو تار تار کیے جانے سے ہمارا پورا سماج ننگا نظر آتا ہے۔ یہ کہانی صرف سکینہ کی نہیں بلکہ دنیا ان تمام عورتوں کی ہے جو کہیں بھی محفوظ نہیں ہیں۔ حیرت ہوتی ہے ان پارکھوں پر جنھوں نے منٹو کی اس نوع کی کہانیوں کو فحاشی کا نام دیا۔ کیا ادبی، سیاسی اور قانونی حلقوں میں بے جان ہاتھوں کے ذریعے ازار بند کھولنا اور شلوار کو نیچے سرکا دینا فحاشی ہے۔ اگر یہ فحاشی ہے تو پھر فحاشی بھی شرمسار ہو جائے گی۔ عصمت دری کی

تصویر اور ہوٹلوں میں رنگ رلیوں کی تصویر کی عکاسی میں بہت فرق ہوتا ہے۔ دو سال کے بچے کا ننگا نظر آنا اور 16 برس کی لڑکی کا برہنہ دکھائی دینا آسمان زمین کے فرق کو واضح کرتا ہے۔ کیا سراج الدین کے اس کرب کو آج کا ہمارا انسان سمجھ پائے گا کہ جو رضا کار نوجوان اس کی بیٹی کے ساتھ زنا بالجبر کرتے ہیں انجانے میں وہ انہیں کے لیے دعائیں مانگتا ہے۔ آج بھی ہمارے سماج میں ایسے بھولے بھالے سراج الدین جیسے بہت سے باپ موجود ہیں جنہیں برا کوئی نظر نہیں آتا۔ جس اسٹریچر پر سکینہ کی لاش پڑی تھی، وہ دراصل سکینہ نہیں بلکہ آج کا ہمارا سماج ہے۔ ہماری دھرتی ہے، ہمارا ملک اور ہمارا مذہب ہے جس کے مردہ ہونے میں کوئی شک نہیں۔ ڈاکٹر نے جس کمرے میں روشنی کی تھی وہاں پہلے اندھیرا ہوگا۔ یہ ڈاکٹر سائنس داں بھی ہوسکتا ہے، انجینئر اور دانشور بھی جو ملک میں چھائے ہوئے اندھیرے کو دور کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اندھیرا کمرہ درحقیقت ہمارے ملک کا ایک استعارہ ہے۔ ڈاکٹر کمرے میں روشنی کرتا ہے۔ مطلب یہ کہ اندھیرے کو دور کرنے کے لیے روشنی کی ضرورت ہے۔ اور جب وہ سراج الدین سے کہتا ہے کہ کھڑکی کھول دو تو یہ احساس ہوتا ہے کہ ڈاکٹر روشنی اور تازہ ہوا کے لیے کھڑکی کھولنے کے لیے کہتا ہے۔ جب کھڑکی کھلی گی تب تازہ ہوا کے جھونکے آئیں گے اور روشنی بھی آئے گی۔ دراصل یہ ڈاکٹر خود منٹو ہے لیکن آئے دن کے دلدوز سانحات و واقعات سے ایسا لگتا ہے کہ منٹو نے جس کھڑکی کو کھولنے کے لیے کہا تھا وہ اب تک پوری طرح کھلی نہیں ہے۔ اسٹریچر پر ہمارا سماج نیم مردہ پڑا ہے، کمرے میں اندھیرا ہے، ڈاکٹر روشنی کی جستجو میں ہے اور سراج الدین جیسے بے گناہ اور معصوم افراد یہ سب سمجھنے سے قاصر ہیں کہ آخر یہ سب کیا اور کیوں ہو رہا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ ہمارے سماج کو کچھ عناصر نے کھوکھلا کر دیا ہے اور آئے دن سماج میں وہی واقعہ رونما ہوتا ہے جو سکینہ کے ساتھ ہوا۔ ہمارا سماج اسٹریچر پر فقط زندہ ہے۔ اس کے علاوہ اور کچھ بھی نہیں۔ سکینہ کے مردہ جسم میں جس طرح جنبش پیدا ہوئی تھی اسی طرح انسان کے کارخانے سے کبھی کبھی اس...... کی آہٹ سنائی دیتی ہے لیکن اچانک ہی دب کر رہ جاتی ہے۔ سکینہ کا دوپٹہ گرتا ہے تو اس کی خبر اس کے باپ کو ہے۔ ہمارے سماج کے سر سے دستار کب غائب

ہوئی، یہ کسی کو نہیں معلوم۔ اس پورے منظرنامہ میں انسانیت سر سے پیر تک پسینہ پسینہ ہوچکی ہے۔ ٹھیک اسی طرح جیسے کھول دو کا ڈاکٹر سکینہ کی بے جان ہاتھوں کے ذریعہ ازار بند کھولنے اور شلوار نیچے سرکا دینے کے منظر کو دیکھ کر سر سے پیر تک پسینے میں غرق ہو گیا تھا۔

یہ گزشتہ کل کی بات ہے، میں بنگلور میں اپنے ایک کرم فرما دوست سے ملنے آیا تھا۔ اس وقت خوشی کی انتہا نہ رہی جب یہ دیکھا کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ اس کی بیٹی روپ کور اور اس کا دوست فضل دین اور ساتھ ہی سراج الدین اس کی بیٹی سکینہ اور ایک ڈاکٹر ان کے گھر کے ڈرائنگ روم میں بیٹھے ہوئے تھے۔ میرے کرم فرما نے میرا ان سے اور ان کا مجھ سے تعارف کرایا۔ مجھے ان سے مل کر بہت مسرت ہوئی اور یہ سوچ کر بھی کہ جن لوگوں کے بارے میں میں نے بہت پڑھا اور سنا تھا آج ان سے ملاقات ہو رہی ہے۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ اب پاگل نہیں رہا بلکہ دانشور بن چکا ہے اور اب اس کے لیے بیٹی کی خوشی ہی سب کچھ ہے۔ روپ کور بھی اب وہ نہیں رہی جو پہلے تھی۔ وہ خوشیوں کے تاج محل میں رہتی ہے جیسا کہ اس نے بتایا۔ فضل دین اپنی پرانی روش پر قائم رہ کر غریبوں اور پسماندہ طبقات کے بچوں کے لیے فلاحی کاموں میں پہلے سے زیادہ سرگرم ہے اور اب وہ اس لیے زیادہ خوش ہے کہ اس کا دوست ٹھیک ہو چکا ہے۔ اسی طرح جب سراج الدین سے باتیں کیں تو میری الجھنیں ختم ہو گئیں۔ اب سراج الدین کو کوئی فکر نہیں۔ اس کی بیٹی سکینہ بہت آرام سے ہے۔ اب تو اسے یاد بھی نہیں کہ اس کے ساتھ کوئی سانحہ پیش آیا تھا۔ سکینہ مشرقی لباس میں تھی اور خوب ہنس ہنس کر ڈاکٹر اور اپنے باپ سے باتیں کر رہی تھی۔ جب میں نے وہاں موجود ڈاکٹر سے پوچھا کہ سب ٹھیک ہے نا؟ ڈاکٹر نے مجھے پہلے غور سے دیکھا پھر کہنے لگا آپ کو کہیں دیکھا ہے۔ میں نے بھی ہاں میں ہاں ملا دی۔ میں نے کہا ہاں آپ سے حال ہی میں رودر پور، مرادآباد اور پرتاپ گڑھ کے اسپتالوں میں ملاقات ہو چکی ہے۔ ڈاکٹر نے ہنس کر کہا اب تو وہاں بھی مریض نہیں ملتے۔ میں نے پوچھا کیوں۔ اس نے بتایا اب پہلے کی طرح سانحات وواقعات اور فسادات نہ ہونے کے سبب اب ایسے لوگ کم اسپتالوں میں آتے ہیں۔ اب زیادہ تر دوسری بیماریوں کے شکار مریض علاج کے لیے داخل ہوتے ہیں۔ یہ باتیں سن کر

میں حیرت زدہ تھا۔ مجھے یقین نہیں آ رہا تھا یہ سن کر کہ اب سب کچھ ٹھیک ہو چکا ہے۔

ٹوبہ ٹیک سنگھ، روپ کور، ڈاکٹر، سراج الدین اور سکینہ کے چہرے پر ایک ساتھ چمک دیکھ کر میرا چہرہ بھی کھل اٹھا۔ ان سے کچھ دیر اور باتیں کرتا لیکن یہ نہ ہو سکا۔ میرے کرم فرما دوست نے مجھے یہ کہتے ہوئے جھنجھوڑ کر بستر پر جگا دیا کہ اٹھو جلدی سے تیار ہو جاؤ، خلیل مامون کے منٹو سمینار میں وقت پر پہنچنا ہے۔ میں نے بستر پر ادھر ادھر دیکھا تو کاغذ بکھرے پڑے تھے، کھڑکی کی تیز ہوا سے کتاب کے ورق خود ہی پلٹ رہے تھے۔ دوات کی سیاہی کے گرنے سے بستر کا کچھ حصہ گندہ ہو چکا تھا۔ قلم ایک طرف رکھا ہوا تھا، میں نے بستر پر خود کو سمیٹا تو بس اتنا سوچ سکا کہ کاش میرا یہ خواب شرمندۂ تعبیر ہو جاتا۔

○

غیاث احمد گدی کی کہانی 'اچھی': ایک تجزیاتی نظر

غیاث احمد گدی کا شمار اردو کے باکمال افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ ان کا ہر افسانہ زندگی کا کوئی نہ کوئی اہم پہلو ضرور اجاگر کرتا ہے۔ انھوں نے بہت نپے تلے انداز میں کہانیاں لکھیں۔ بہتوں نے ان کے اس انداز بیان کو سراہا اور بہتوں نے اسے تنقید کا نشانہ بھی بنایا۔ لیکن سچائی یہ ہے کہ غیاث احمد گدی نے اردو کہانی کو ایک نئے زیور اور طرز اظہار سے آراستہ کیا۔ اسے ایک نئی راہ دی، ایک نیا اسلوب دیا۔ فن کے تقدس کو برقرار رکھا اور تخلیقی کرب کی تہہ سے 'اچھی' جیسے کردار کو جنم دیا۔ 'اچھی' ایک بہت ہی سیدھی سادی کہانی ہے۔ جس کا بیانیہ اتنا مضبوط ہے کہ منٹو کا بیانیہ سامنے آجاتا ہے۔ دونوں میں فرق یہ ہے کہ غیاث احمد گدی کا بیانیہ موضوع کے اعتبار سے پروان چڑھتا ہے اور ان کے یہاں بغاوت کی چنگاری نظر نہیں آتی جبکہ منٹو کا بیانیہ مربوط ہونے کے ساتھ بغاوت کی چنگاری سے پوری طرح ہم آہنگ نظر آتا ہے۔ غیاث احمد گدی کے یہاں سماج اور زندگی کی عکاسی کسی خاص نکتے کو عیاں کرنے کے لیے کی جاتی ہے۔ اس کے پس پشت کوئی گہرا شعور کارفرما ہوتا ہے۔ 'اچھی' بھی ان کی ایسی ہی کہانیوں میں سے ایک ہے جو مختصر ہونے کے باوجود اپنی کشش سے قاری کو جوڑے رکھتی ہے۔ دیکھا جائے تو کہانی کا موضوع بھی نیا نہیں ہے اور کردار بھی کوئی چونکانے والا نہیں ہے لیکن کہانی کا بیانیہ اور نپا تلا انداز اتنا موثر ہے کہ کہانی کا کینوس ہمارے ذہنوں میں پھیلتا جاتا ہے۔ اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ کہانی 'اچھی' مختصر ہونے کے باوجود ہمارے ذہن کے البم میں بہت دیر تک محفوظ رہتی ہے۔

کہانی 'اچھی' میں نہ تو کرداروں کی بھرمار ہے اور نہ ہی کوئی پیچیدگی، لیکن پیغام اتنا موثر ہے کہ دل کو چھو جائے۔ آیئے سب سے پہلے کہانی سنیے۔ ایک ایسی کہانی جو حویلی اور کوٹھے کے مابین اضطراب اور شکستگی کو نمایاں کرتی ہے۔ جھوٹی شان وشوکت کی ایک ایسی کہانی جس میں طوائف سر بلند ہوتی ہے اور نوابی شرمسار۔ یہ کہانی ایک ایسے نواب کی ہے جس کے پاس آباواجداد کی اب دولت نہیں رہی۔ صرف حویلی ہے اور وہ بھی گروی لیکن آن بان شان اور جاہ وجلال اور وقار وہی ہے جو پہلے تھا۔ نواب عظمت بیگ کو اب وہ آسائش نہیں جو پہلے نصیب تھی۔ سماج انہیں اسی عزت کی نگاہ سے دیکھتا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ نواب عظمت بیگ اندر سے کھوکھلے ہو چکے ہیں، ننگے ہو چکے ہیں اور ان کی اس حقیقت سے پردہ ایک طوائف 'اچھی' اٹھاتی ہے۔ کہانی ایک بستر پر بنی گئی ہے۔ نواب عظمت بیگ بستر پر کروٹ لیتے ہیں آنکھیں بند کرتے ہیں اور تیرہ سالہ خوب صورت 'اچھی' کی طنز بھری ہنسی اور اس کی زہر آلود باتیں یاد کرتے ہیں۔ اچھی جو اس کہانی میں طوائف ہے، تیرہ سال قبل نواب عظمت بیگ نے اس کے جسم کو چھوا تھا۔ اس وقت اچھی بہت معصوم تھی اور گناہ ثواب کے فلسفہ سے بھی نابلد تھی۔ نواب عظمت بیگ کی آغوش میں رہ چکی تھی لیکن تیرہ سال بعد اس اچھی نے نواب کو جھکنے پر مجبور کر دیا۔ اچھی نے تیرہ برس قبل جب اس کی نتھ اتاری گئی تھی، نواب عظمت بیگ کے قدموں پر گر کر منت سماجت کی تھی کہ اسے بخش دو کہ اب وہ شریفوں کی زندگی گزارنی چاہتی ہے لیکن نواب عظمت بیگ نے سنی اَن سنی کر دی اور اسے بھی طوائف بننے پر مجبور کر دیا۔ تیرہ برس بعد اسی اچھی سے نواب عظمت بیگ ایک بار پھر ٹکراتے ہیں تو اسے دیکھ کر للچاتے ہیں اور اسے چھونے کی کوشش کرتے ہیں لیکن اچھی تن کر کھڑی ہو جاتی ہے اور نواب عظمت بیگ کو ان کی اوقات یاد دلاتی ہے۔ وہ کہتی ہے کہ نواب صاحب کیا آپ جانتے ہیں کہ میرے اس بدن کی آج قیمت کیا ہے۔ بارہ سو روپے۔ آپ نے اپنی دولت سے نہ جانے کتنی عورتوں کو طوائف بنایا ہوگا۔ آپ دولت کے نشے میں چور رہتے ہیں۔ شان وشوکت سے زندگی گزارتے ہیں۔ دولت آپ کے قدموں میں پڑی رہتی ہے لیکن میں جانتی ہوں کہ آج آپ کے پاس دولت کے نام پر کچھ بھی نہیں ہے۔ آپ کی

جیب بالکل خالی ہے، بارہ سو روپے کہاں سے اس خوبصورت جسم کو چھونے کے لیے لائیں گے جب وہ آخر میں یہ کہتی ہے کہ نواب صاحب ہم طوائفیں اپنے دروازے سے کسی کو خالی ہاتھ نہیں جانے دیتیں کہیے تو میں آپ کو خیرات دوں۔ اپنے اس جسم کی خیرات، تو نواب صاحب کی آنکھوں کے سامنے اندھیرا چھا جاتا ہے اور یہیں پر کہانی اختتام کو پہنچتی ہے۔

غیاث احمد گدی کی کہانی 'اچھی' ایک پاورفل کہانی ہے۔ دراصل اس میں ایک ایسے نواب کو پیش کیا گیا ہے جس کے خاندان کو مغل خاندان کے کسی بادشاہ نے خوب نوازا۔ اتنا نوازا کہ اس کا سنگ فروش خاندان ہندوستان میں بہت دولت مند ہو گیا۔ لیکن زمانے کی گردش دیکھیے کہ دولت جادو کی طرح غائب ہو گئی۔ اس کے باوجود سماج میں اس خاندان کا وہی رتبہ ہے جو پہلے تھا۔ اس میں کوئی کمی نہیں آئی ہے۔ نواب عظمت بیگ اپنی اس عظمت، شان، وقار، جلال پر نازاں ہیں لیکن جب ایک معمولی سی طوائف انہیں ان کی حیثیت یاد دلاتی ہے تو وہ اچانک عرش سے فرش پر آ جاتے ہیں۔ غیاث احمد گدی نے اس کہانی سے یہ واضح کر دیا ہے کہ ایسے بہت سے لوگ ہیں جن کو سماج آنکھوں پر بٹھاتا ہے، ان کی عزت واحترام کرتا ہے کیونکہ اسے یہ معلوم نہیں ہوتا کہ وہ کیسے لوگ ہیں۔ ایسے لوگوں کی برائیوں کو سماج کا کمزور طبقہ اجاگر کرتا ہے۔ دیکھا جائے تو نواب عرش اور اچھی فرش ٹھہری لیکن اچھی نے عرش کو فرش پر جھکا دیا۔ نواب کی صدیوں پرانی اکڑی ہوئی گردن کو اچھی نے جھکا کر یہ ثابت کر دیا کہ سماج جسے نواب سمجھتا ہے وہ نواب نہیں بالکل کنگال ہے۔ ایسے لوگوں کو ایک طوائف ہی ننگا کر سکتی ہے۔

کہانی کا بیانیہ بہت عمدہ ہے۔ آغاز سے انجام تک کہانی قاری کو اپنی گرفت میں رکھتی ہے۔ فلیش بیک میں کہانی کار نے طوائف کی پابندگی غم کو کم نواب کی پست نگاہی اور کھوکھلا پن کو زیادہ اجاگر کیا ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو کہانی کار نے کہانی میں اپنی پوری توجہ نواب کی جھوٹی شان کو بے نقاب کرنے پر صرف کیا ہے اور میں سمجھتا ہوں کہ آج کے دور کا ہر وہ شخص نواب عظمت بیگ ہے جو یوں تو اندر سے کھوکھلا ہے لیکن اپنی جھوٹی شان و شوکت کو دکھانے کے لیے کوئی کسر نہیں چھوڑتا۔ ہاں اگر افسوس ہے تو صرف یہ کہ اب اس زمانے میں وہ 'اچھی'

نہیں ملتی جو ہر موڑ پر نواب عظمت بیگ جیسے لوگوں کو آئینہ دکھائے۔

ذرا سوچیے یہ کتنی المناک بات ہے کہ سماج جس طوائف کو اپنی نظر سے گراتا ہے وہی طوائف ایک باوقار نواب کو اپنی نظر سے گراتی ہے۔ اس کشمکش کو سمجھنے کی ضرورت ہے۔ غیاث احمد گدی نے کہانی کی ابتدا میں ہی سرد رات، بارش، اندھیرا، پراسرار ہوا، آتش دان میں دہکتی لکڑیاں اور غم انگیز کیفیت وغیرہ کو معنی خیز لفظوں کا پیکر دے کر کہانی کی مختلف پرتوں کو کھول دیا ہے لیکن یہ پرتیں انجام میں زیادہ نمایاں ہو جاتی ہیں۔ ابتدائیہ دیکھیے:

> ''رات سرد تھی، بے حد سرد، بارش کی ہلکی پھوار پڑ رہی تھی، باہر اندھیرا تھا اور پراسرار ہوا کے جھونکے چیختے ہوئے گزر رہے تھے۔ اندر آتش دان میں لکڑیاں دہک رہی تھیں اور سارے ماحول پر ایک غم انگیز کیفیت طاری تھی۔''

......غور طلب ہے کہ ایک معمولی طوائف بھی کیا کسی نواب سے انتقام لے سکتی ہے۔ اسے اتنی ہمت کہاں سے آتی ہے۔ غیاث احمد گدی کی یہی تو خوبی ہے کہ وہ معمولی کرداروں میں بھی جان ڈال دیتے ہیں۔ اچھی تیرہ سال قبل جب وہ بالکل معصوم تھی اور نواب عظمت بیگ تقریباً 42 برس کے ہوں گے، اس کے سینے میں انتقام کا جو جذبہ ابھرا تھا تیرہ برس بعد اسے وہ پورا کرتی ہے۔ یہی تو وہ اظہار بیان ہے جس سے کہانی ہمیشہ زندہ رہتی ہے۔ نواب عظمت بیگ اپنی ایک ایک بات یاد کرتا ہے۔ وہ اچھی جسے نواب نے اللہ رکھی کے یہاں دیکھا تھا اور بے اختیار ہو کر اسے چھونے کی کوشش کی تھی۔ اس کی نتھ اتاری گئی تھی۔ اس پورے منظر کو کہانی کار نے اس انداز سے پیش کیا ہے کہ ایک زمانے کی نوابی کی تصویر پوری طرح ابھر کر ہمارے سامنے جاتی ہے۔ ملاحظہ کیجیے یہ اقتباس:

> ''بلب کی تیز روشنی میں اچھی نے آنکھیں بند کر لی تھیں۔ گول سا چہرہ، جوانی اور بچپن کی رس بھری سی کیفیت، ناک میں بڑی سی سونے کی نتھ، انھوں نے بے اختیار ہو کر اسے چھونا چاہا تھا۔ ابھی نہیں حضور......ابھی نہیں......اس کم بخت نتھ کو اتر لینے دیجیے......اللہ رکھی

نے کہا تھا۔ پھر یہ نتھ بھی اتر گئی اور جس روز یہ نتھ اتری اس روز بنارس بھر کی طوائفیں جشن منا رہی تھیں۔ شہر بھر کی طوائفیں، سازندوں، بھڑووں اور دوسرے لوگوں میں کپڑے تقسیم کیے گئے۔ دیگیں پکی تھیں، شہنائیاں بجی تھیں اور پوری ایک سو ایک گنیاں، پانچ انگوٹھیاں، درجنوں کامدار جوڑے اور مختلف چھوٹی بڑی چیزیں بے شمار تھیں جو نذر کی گئی تھیں۔ تب کہیں جا کر اچھی ان کے سامنے پیش کی گئی۔"

یہ اس اچھی کی کہانی ہے جو طوائف بننا نہیں چاہتی تھی لیکن طوائف بنانے کے لیے اس پر دولت لٹائی گئی۔ یہ اس سماج کی کہانی ہے جو طوائف کو اپنی نظروں سے گراتا تو ہے لیکن اسے طوائف بنانے کی ذمہ داری قبول نہیں کرتا۔ حد تو یہ ہے کہ سماج طوائف بنانے والے نواب عظمت بیگ جیسے لوگوں کو اپنی آنکھوں پر بٹھاتا ہے۔

کہانی کی زبان جتنی سادہ اور سلیس ہے اتنی ہی پر کشش بھی ہے۔ زبان کی مضبوط گرفت نے کہانی کے تسلسل میں نیا رنگ بھر دیا ہے۔ کہانی کی یہ زبان برتنے کا ہنر غیاث احمد گدی سے بہتر کون جانتا ہے۔

آخر میں اس کہانی کے حوالے سے اتنا ضرور کہوں گا کہ آپ اپنے باطن کو ٹٹولیے کہیں آپ نواب عظمت بیگ تو نہیں۔ اس سے پہلے کہ آپ کو کوئی 'اچھی' کو برہنہ کر دے، خود کو اندھیرے میں غرق ہونے سے بچا لیجیے۔

O

سہیل عظیم آبادی کی کہانی 'بدصورت لڑکی': ایک تجزیاتی زاویۂ نگاہ

سہیل عظیم آبادی اپنے عہد کے ایک معروف افسانہ نگار تھے۔ ان کے افسانوں میں رنگارنگ موضوعات دیکھنے کو ملتے ہیں۔ ہندوستان کے محنت کش عوام کی غربت، ان پر ہو رہے ظلم وستم، سماجی نابرابری، ذات پات کا امتیاز اور زندگی کے بے شمار دوسرے مسائل پر سہیل عظیم آبادی کی کہانیاں بڑی سادگی سے ہمیں اپنی گرفت میں لے لیتی ہیں۔ اس کی خاص وجہ یہ ہے کہ وہ زندگی کے مسائل کا نفسیاتی تجزیہ بڑی فنکاری سے کرتے ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ نفسیاتی بُنت کی کہانیوں میں سہیل عظیم آبادی جذباتیت کی برف پگھلانے سے زیادہ ٹھہرا ہوا انداز اختیار کرتے ہیں۔ ان کا موضوع سادگی سے بھرا ہوتا ہے، جس سے ایک عجیب طرح کی طمانیت کا احساس ہوتا ہے۔ سہیل عظیم آبادی کی کہانی ''الاؤ'' اور 'چار چہرے'' کی چاروں کہانیوں میں حقیقت نگاری کا بخوبی اندازہ اس وقت ہوتا ہے جب ہم اس کا تجزیہ کرتے ہیں۔

اس بات سے شاید ہی کوئی انکار کرے کہ جب کسی تخلیق کی نفسیاتی تشریح کی جاتی ہے یا نفسیاتی تجزیے کے مراحل سے گزرتے ہیں تو بہت سے موتیوں کو ڈھونڈھنے میں آسانیاں پیدا ہو جاتی ہیں۔ بہت سے ہیرے جواہرات کی تلاش میں مدد مل جاتی ہے۔ سہیل عظیم آبادی کا تیسرا افسانوی مجموعہ 'چار چہرے' جو 1977ء میں شائع ہوا تھا، میں چار کہانیاں بدصورت لڑکی (مطبوعہ سیپ کراچی 1964ء) ساوتری (مطبوعہ کتاب لکھنؤ خاص نمبر 1972ء) گرم راکھ (مطبوعہ محور، دہلی 1963ء) اور کانچی (مطبوعہ گفتگو، بمبئی 1976ء)

شامل ہیں۔ ان افسانوں میں ایک بات مشترک یہ ہے کہ ان سب کا مرکزی کردار ایک عورت ہے۔ بدصورت لڑکی والی کہانی میں سہیل عظیم آبادی نے چندرا اور کامنی کے طور پر دو مرکزی کرداروں کے ذریعہ دو اہم مسائل کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ پہلا مسئلہ یہ کہ لڑکیوں کی بدصورتی اسے کس قدر بے قیمت بنادیتی ہے اور دوم یہ کہ بال ودھوا سے ایک لڑکی کی زندگی میں کس طرح اچانک تاریکی کا سایہ گہرا ہوجاتا ہے۔ چندرا ایک بدصورت لڑکی ہے۔ وہ ایک صاحب ثروت باپ کی بیٹی ہے، لیکن ہزار کوششوں کے باوجود اس سے شادی کے لیے کوئی لڑکا تیار نہیں ہوتا، جبکہ چندرا کی چھوٹی تین بہنوں کی شادی پہلے ہوجاتی ہے۔ چندرا کا چہرہ چیچک کے داغ سے اتنا خراب ہو چکا تھا کہ اسے دیکھ کر لڑکے ڈر جاتے تھے:

> ''اسکول سے کالج تک لگا تار کئی برسوں تک وہ ہر روز باہر جایا کرتی تھی اور دیکھتی کہ جوان لڑکے، جوان لڑکیوں کو کن انکھیوں سے دیکھتے تھے۔ گھر سے نکلنے کے بعد اسکول کے دروازے تک نوجوانوں کی نگاہیں دوسری لڑکیوں کے قدم چومتی تھیں لیکن اسے کوئی پلٹ کر بھی نہیں دیکھتا تھا۔ البتہ کئی مرتبہ راستے میں اسکول اور کلب کے لڑکوں نے اس پر پھبتیاں ضرور کسی تھیں۔''

چندا ایک دن کالج جارہی تھی تو ایک لڑکے نے سامنے آکر ہاتھ جوڑ کر اس سے کہا تھا کالی میا میری پرارتھنا مان لے۔ ایسے مت نکلا کر ہم لوگوں کو ڈر لگتا ہے۔

سہیل عظیم آبادی ایک طرف چندرا کے مدقوق چہرے کا ذکر کرتے ہیں اور یہ بتاتے ہیں کہ وہ اس قدر ڈراؤنی شکل کی لڑکی ہے کہ اسے دیکھ کر لڑکے خوف زدہ ہوجاتے ہیں۔ وہیں دوسری طرف وہ چندرا کی جوانی کی تشبیہ اس طرح سے بیان کرتے ہیں کہ دل کے تار بجنے لگتے ہیں۔ سمجھ میں نہیں آتا کہ ایک ڈراؤنی شکل کی لڑکی کے حسن کو انھوں نے اس طرح سے کیوں بیان کیا۔ پہلے آپ بدصورت لڑکی کی جوانی اور گداز جسم کے حوالے سے سہیل عظیم آبادی کی یہ تصویر کشی ملاحظہ کیجیے پھر غور بھی کیجیے:

> ''اس پر جوانی آئی تو ساون بھادوں کے بادل کی طرح ٹوٹ کر برس

جانے کو بے چین۔ اس کا سارا بدن تازہ منڈھے ہوئے ڈھول کی
طرح تنا ہوا تھا۔ ذرا سی چوٹ لگے اور ٹھن ٹھن بول اٹھے۔ جب وہ
بلاوز پہنتی تو کہنیوں سے اوپر پھنس جاتا اور آستین میں پھنس کر
بازوؤں کی مچھلیاں تڑپنے لگتیں اور وہ عجیب سی بے چینی محسوس
کرتی۔ جب ذرا سانس لیتی تو ایسا لگتا کہ بلاؤز کے سارے بٹن تڑتڑ
ٹوٹ جائیں گے۔ اس کی چھاتی پھٹ جائے گی اور دل تڑپ کر باہر
نکل آئے گا۔''

کہانی کے اس ٹکڑے سے یہ احساس ہوا کہ ایک بدصورت لڑکی جس کو دیکھ کر ڈر لگتا ہے اس کا بدن اس قدر پرکشش ہے کہ دل تڑپ اٹھے۔

''بدصورت لڑکی' کی کہانی یہ ہے کہ چندرا ایک کالی کلوٹی لڑکی ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ اس کا چہرہ چیچک زدہ ہے جس سے وہ بدصورتی کی انتہا تک پہنچ گئی ہے۔ اس کا باپ دولت منداور نامی وکیل ہے اس کے باوجود اسے کوئی اچھا لڑکا نہ مل سکا جس سے اس کی بیاہ رچائی جائے۔ اس سے پہلے اس کی تین چھوٹی بہنوں کی شادی ہو جاتی ہے لیکن وہ کنواری ہی رہ جاتی ہے۔ اس کہانی میں ایک اور کہانی کامنی کی ہے جس کی شادی دس برس کی عمر میں ہی کر دی جاتی ہے نیز ابھی وہ جوانی کی دہلیز پر قدم ہی رکھتی ہے کہ بیوہ ہو جاتی ہے۔ پھر اس کا باپ پنڈت نروتم لال مفلوج ہو جاتا ہے۔ بعد ازیں پنڈت امر چند اس کے باپ کی جگہ کامنی کو اپنی سکریٹری کی حیثیت سے رکھ لیتا ہے۔ موٹر کا کارخانہ ہے کامنی پڑھی لکھی لڑکی ہے اور تیز ذہن کی بھی ہے۔ جب امر چند کے بیٹے نے کارخانہ کو اپنے ہاتھ میں لیا تو کامنی اس کے من مندر میں اتر جاتی ہے یعنی اسے پسند آ جاتی ہے۔ وہ کامنی سے شادی کرنا چاہتا ہے۔ کامنی بھی اسے چاہنے لگتی ہے لیکن وہ ودھوا ہے اس لیے وہ ایک دوسری لڑکی کو انل سے قریب کر دیتی ہے اور انل کامنی کو اپنی بہن بنا لیتا ہے۔ لیکن حالات ہمیشہ یکساں نہیں رہتے۔ چندرا کے حالات بدلتے ہیں، اس کی چھوٹی بہن موہنا کی جٹھانی کسم بہت دنوں سے بیمار چلی آ رہی تھی۔ وہ علاج کے لیے اپنے شوہر مراری بابو کے ساتھ پٹنہ رہنے لگتی ہے۔

چندرا اور کسم دونوں اسکول میں ساتھ ساتھ پڑھتی تھیں اور بچپن میں سہیلیاں بھی رہ چکی تھیں۔ چندرا کسم کی دیکھ بھال کرتی ہے اور اس کے دونوں بچوں نولو اور پوٹو سے گھل مل جاتی ہے۔ ان حالات میں وہ اپنا دکھ بھول جاتی ہے۔ چندرا کی یہ خدمت دیکھ کر کسم کے شوہر مراری بابو بہت متاثر ہوتا ہے اور اس کے جذبۂ محبت کو سلام کرتے ہوئے یہ کہنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ:

''دنیا بھی کیسی عجیب جگہ ہے۔ صورت کو سب دیکھتے ہیں، دل کو کوئی نہیں دیکھتا اور صورت اچھی نہ ہونے کی وجہ سے چندرا جی کا بیاہ نہ ہوا مگر سوچو جس کا بیاہ چندرا جی سے ہوتا وہ مرد کتنا بھاگوان اور سکھی ہوتا۔ ایسی دیویاں تو ہر دم دھرتی پر نہیں اترتیں۔''

یہاں اس بات کا علم ہوا کہ اگر صورت خراب ہے اور سیرت اچھی ہے تو انسان کی قدر ہوتی ہے۔ کہانی میں موڑ اس وقت آتا ہے جب ایک دن کسم اپنے شوہر مراری بابو سے کہتی ہے کہ:

''دیکھیے بچوں کو میں چندرا کو دے چکی ہوں اس سے کبھی الگ نہ کیجیے گا، بلکہ آپ اس سے بیاہ کر لیجیے گا میں خوش مروں گی۔''

خدا کا راز دیکھیے کہ کسم اگلے دن دنیا سے ہمیشہ ہمیشہ کے لیے چلی جاتی ہے۔ مراری بابو کچھ ہی دنوں بعد پٹنہ سے گھر واپسی کی تیاری میں لگ جاتے ہیں تو اس کی ماں کہتی ہے کہ بیٹے اپنے بچوں کے مستقبل کے بارے میں بھی سوچو، یہاں تو چندرا نے سنبھال دیا اب آگے کون سنبھالے گا۔ یہ باتیں سن کر مراری بابو اپنی ماں سے کہتے ہیں کہ کسم دونوں بچوں کو چندرا کے حوالے کر گئی ہے۔ چندرا بہن کے رہتے ہوئے مجھے اپنے بچوں کی دیکھ بھال کی کوئی فکر نہیں۔ بہن کی بات سنتے ہی چندرا کے سامنے اندھیرا چھا جاتا ہے اس کا سر چکرانے لگتا ہے۔ وہ اپنے بچوں کا ہاتھ پکڑے کمرے میں چلی جاتی ہے۔

سہیل عظیم آبادی نے جس طرح سے اس کہانی کا اختتام کیا ہے اس سے دل غم زدہ ہو جاتا ہے اور یہ احساس ہوتا ہے کہ سماج کے ہاتھوں میں چندرا کا مقدر قید ہے۔ سماج نے چندرا کے لیے جو اندھیرا کمرہ بنایا ہے وہ اس میں مقید ہے۔ اسے کہیں سے روشنی نظر نہیں

آتی۔ چندرا اجالے میں آنا چاہتی ہے۔ اسے امید کی کرن بھی نظر آتی ہے لیکن سماج کا رویہ اس کے خلاف ہے۔ اسے مراری بابو بھی نہیں اپناتے۔ دراصل سماج ظاہری چمک دمک کا قائل ہے۔ اس کا باطن اندھیرے میں ڈوبا ہوا ہے۔

دراصل بدصورت لڑکی ایک نیک سیرت لڑکی ہے۔ خلوص و ہمدردی کا پیکر ہے، اس کے دل میں جذبۂ محبت بھرا پڑا ہے۔ چہرے پر چیچک کے بڑے بڑے داغ ضرور ہیں لیکن وہ بے داغ ہے۔ وہ سیاہ فام ضرور ہے لیکن اس کے دل میں سیاہی نہیں۔ اس کی پیشانی ضرور چھوٹی ہے لیکن اس کی چمک آنکھوں کو خیرہ کر دیتی ہے۔ اس کی ناک چپٹی ضرور ہے لیکن باپ کی ناک نہیں کٹواتی وہ انتہائی پاک دامن ہے، اس کی آنکھیں چھوٹی چھوٹی اور دھنسی دھنسی ضرور ہیں لیکن وہ اپنی انہیں آنکھوں سے بڑی بڑی آنکھوں والے سماج کو بے لباس ہوتے ہوئے دیکھتی ہے۔ اس کے ہونٹ موٹے موٹے ضرور ہیں لیکن وہ اس کے میٹھے بول سے سنے ہوئے ہیں۔

سہیل عظیم آبادی عورتوں کے مسائل پر گفتگو تو کرتے ہیں لیکن اسے بہت دبے لفظوں میں بیان کرتے ہیں۔ وہ مرد اساس معاشرے کے پیش نظر اس کہانی کی بنت تیار کرتے ہیں، وہ چاہتے ہیں کہ عورتوں کی آواز کو بلند کریں لیکن ان کا دھیما لہجہ اور سادہ بیانی سے عورتوں کے مسائل کی سنجیدگی تو ظاہر ہوتی ہے اس کی حساسیت پوری طرح ابھر نہیں پاتی۔

سہیل عظیم آبادی اور اس وقت کے سماجی مسائل اور پریم چند سے بہت متاثر تھے۔ انھوں نے بھی پریم چند کی طرح عورتوں اور لڑکیوں کے تہذیبی و تعلیمی مسائل کو بھی اپنی کہانیوں میں جگہ دی۔ بیوہ کی شادی کے مسئلے پر بھی انھوں نے کہانیاں لکھیں۔ ان کی کہانی بدصورت لڑکی میں ایک طرف جہاں چندرا کی شادی کا مسئلہ ہے وہیں دوسری طرف کامنی جو دس سال کی عمر میں ہی بیوہ ہو چکی ہے اس کی شادی کا بھی مسئلہ بھی ہے۔ گویا ایک ساتھ بیوی کا مسئلہ کامنی کی صورت میں اور شادی کا مسئلہ چندرا کی صورت میں پیش کیا گیا ہے۔

ہر شخص کی ذات میں کوئی نہ کوئی پہلو سیاسی بھی ہوتا ہے۔ مراری بابو کے کردار کو میں اسی زمرے میں شامل کرتا ہوں۔ وہ چندرا کا خیال تو کرتا ہے لیکن جب چندرا کو اپنانے کی

بات آتی ہے تو وہ اسے بہن بنالیتا ہے۔ اس ہی کہانی میں بیک وقت دو کہانیاں ہیں۔ ایک چندرا کی اور دوسری کامنی کی۔ چندرا مرکزی کردار ہے اور کامنی فکشن کی کردار ہے۔

بدصورت لڑکی کو میں سماج کا استعارہ سمجھتا ہوں ایک ایسا سماج جس کا چہرہ آج بھی چیچک زدہ ہے۔ چندرا کا چہرہ ہی فقط مدقوق نہیں بلکہ ہمارے پورے سماج کا چہرہ چیچک زدہ ہوگیا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ سہیل عظیم آبادی اپنی بدصورت لڑکی کے بہانے سماج اور معاشرے کی بدصورتی کو اجاگر کرنے کا کام کیا ہے۔ ان کی یہ کہانی قرۃ العین حیدر کی ہاؤسنگ سوسائٹی، سیتاہرن، اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو کی طرح زندگی کے گہرے اثرات کھوجتی ہوئی نظر تو نہیں آتی لیکن چندرا جیسی لڑکی کی خوشیوں کی تلاش و جستجو ضرور کرتی ہے نیز کامنی کی دوشیزگی کو اس کی بیوگی کی پروان چڑھنے سے درد کی ایک ندی رواں دواں دکھائی دیتی ہے۔

صالحہ عابد حسین، صدیقہ بیگم، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، جیلانی بانو، رضیہ سجاد ظہیر وغیرہ نے بھی عورت کے مختلف النوع مسائل کو اپنی کہانیوں میں اجاگر کیا ہے۔ ان کہانی کاروں نے بھی بیوہ، بانجھ عورت اور طوائف کے مسائل کو بڑی ہنرمندی سے پیش کیا ہے۔ سہیل عظیم آبادی کی خوبی یہ ہے کہ انھوں نے اپنی ترقی پسندی کو نعرے بازی سے بچائے رکھا۔ کہانی بدصورت لڑکی میں چندرا کی شادی کا مسئلہ جتنا دردناک ہے، کامنی کی بیوگی پر جتنا افسوس ہوتا ہے اگر سہیل چاہتے تو اسے جذباتی بنا کر بھی پیش کر سکتے تھے اور بلند آہنگی کے سہارے کہانی کو نعرے میں تبدیل بھی کر سکتے تھے لیکن انھوں نے ایسا نہیں کیا۔ بلکہ اپنے لہجے کے دھیماپن کی وجہ سے موضوع کو اس طرح سے اجاگر کیا کہ موضوع کی سادگی میں کرب کا لہجہ آسانی سے درآ گیا ہے۔

چندرا جو ناول پڑھ کر اپنا وقت گزارتی ہے، اس ناول کی کردار کامنی ہے۔ کامنی صوانول کو چاہتی ہے۔ اسے بھی اس کا باپ بھائی کہنے کے لیے آمادہ کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ سماج اور کل کی ریت کے سبب کامنی کی دوسری شادی نہیں ہوتی ہے۔ کامنی جو ہوش سنبھالتے ہی ایک آگ میں جل رہی تھی، اب دوسری آگ میں جلنے کے لیے خوشی سے تیار تھی۔ کامنی اپنی محبت کو قربان کرتی ہے اور اتول کو پنڈت اونکار ناتھ کی بیٹی سمترا سے بیاہ کے

لیے کوششوں میں لگ جاتی ہے۔ کامنی کُل کی مریادا کو برقرار رکھنے کے لیے اپنی بربادی کو اہمیت نہیں دیتی، لیکن حقیقت یہ تھی کہ کامنی اتول کے راستے سے الگ ہونا چاہتی تھی مگر خود کو نکلنے کا کوئی راستہ اسے نظر نہیں آتا تھا۔ اور یہ اس کے لیے ناممکن تھا کہ ایک بار اتول سے محبت کا اقرار کر لینے کے بعد اس کے لیے بہن کا جذبہ دل میں پیدا کرے اور اس کے ساتھ رہے۔

اسی طرح چار چہرے میں ان کی دوسری کہانی 'ساوتری' ہے۔ یہ ایک پڑھی لکھی لڑکی تھی جس کو اس کے چھوٹے بھائی کے ساتھ اغوا کر کے اسے طوائف بنا دیا گیا تھا۔ اور جو اس ذلت اور رسوائی کی زندگی سے نجات پانے کے لیے بے چین تھی۔

تیسری کہانی 'گرم رکھ' کی رومیا کا پانچ برس کی عمر میں شادی کر دی جاتی ہے اور گونا کے صرف دو سال بعد اس کا شوہر ہیضے کا شکار ہو کر ایک بچی چھوڑ کر داغ مفارقت دے جاتا ہے۔ چار چہرے کی آخری کہانی 'کانچی' ہے۔ جو ایک پہاڑی لڑکی کی کہانی ہے جس کا باپ لال بہادر پہلے دارجلنگ میں چائے بگان کے انگریز منیجر مسٹر واٹسن کا نوکر تھا اور ان کے اپنے ملک واپس لے جانے کے بعد اسی کہانی کے ہیرو منیش کی ملازمت میں آ گیا تھا۔ کانچی کی تعلیم و تربیت اور پرورش و پرداخت مسٹر واٹسن کی نیک دل میم نے کی تھی جو کانچی پر بہت مہربان تھی اور یہی وجہ تھی کہ کانچی پڑھ لکھ کر اس طرح روشن خیال ہو گئی تھی کہ اس کے مطابق تعلیم یافتہ لڑکا غریب لال بہادر کو نہ مل سکا تھا۔

دراصل بدصورت لڑکی میں قاری کو چندرا کی زندگی میں امید کی ایک کرن ابھرتی ہے۔ لیکن وہ بہت جلد ڈوب بھی جاتی ہے۔ عالم یہ تھا کہ چندرا کے والد کے آفس کا کلرک چکردھر جیسا عمر دراز چار بچوں کا باپ بھی اس سے شادی کے لیے راضی نہیں ہوتا، ایک دن اس کی چھوٹی بہن موہنا اپنے بچے کے ساتھ چندرا کے کمرے میں آتی ہے تو اس کا بچہ چندرا کو دیکھ کر رونے لگتا ہے۔ دراصل سماج بھی ایک بچے کی طرح ہی ہے جو صرف ظاہر دیکھتا ہے باطن نہیں۔ دراصل اس پہلو پر بھی غور کرنے کی ضرورت ہے کہ مراری بابو جو خود چندرا کی تعریف کرتا ہے جب اس کی بیوی کسم یہ وعدہ دے کر چلی جاتی ہے کہ وہ مر جائے گی تو اس کا شوہر چندرا سے شادی کر لے گا لیکن مراری بابو شادی کے لیے تیار نہیں ہوتے۔ مراری بابو کا

سارا انسانی کرب اور خوبیوں کا فلسفہ ایک جھونکے میں ختم جاتا ہے۔

کرشن چندر کا سہیل عظیم آبادی سے متعلق درج ذیل بیان اس پوری بحث کو سمیٹنے میں مدد کرتا ہے:

> ''سہیل کی زبان نہایت سادہ اور سلیس ہے۔ مصنوعی اور غیر فطری مکالمے کہیں نہیں ہیں، بہاری گاؤں اور اس کے افراد کی تصویر اس فنی صناعی اور چابکدستی سے کھینچتے ہیں کہ افسانے کی دلکشی دوبالا ہو جاتی ہے۔ غیر ضروری الفاظ کے استعمال سے بہت پرہیز کرتے ہیں۔ اپنی تحریرات میں کم گو مگر پُر گو ہیں۔ کچھ نہ کہہ کر بھی بہت کچھ کہہ دیتے ہیں۔ اسے ان کے انداز تحریر کا اعجاز سمجھنا چاہیے۔''

مختصر یہ کہ سہیل عظیم آبادی سماجی نظام کے نشیب و فراز کو اپنی کہانیوں کا موضوع بناتے ہیں اور پھر اس میں زبان کی دلکشی سے خوبصورت رنگ بھر دیتے ہیں۔ بدصورت لڑکی اصل میں بہت خوبصورت ہے لیکن یہ پہلو سماج کو نظر نہیں آتا۔ کہانی کار نے اسی پہلو کو آشکار کرنے پر اصرار کیا ہے نیز بہت سے مقامات پر خاموشی کا لہجہ اختیار کر کے ایک ہلچل پیدا کر دی ہے۔ اس کہانی کا یہی اختصاص ہے۔

O

ذوقی کی کہانی پیرامڈ: ایک تجزیاتی نقطۂ نظر

پیرامڈ کا موضوع خوف ہے، دہشت ہے، تشکیک ہے، فرقہ واریت ہے، ڈپریشن ہے، وقت ہے یا پھر ماضی کی اقدار کو کھونے کا غم یا حال کے معاشرے کا کرب۔ اس کا موضوع غلامی سے نجات کے بعد کا احتساب ہے یا تقسیم کے اثرات کی کہانی یا کچھ اور۔ غور کیجیے تو معلوم ہوتا ہے کہ مختلف سطحوں پر کہانی کا موضوع مختلف صورتیں اختیار کر لیتا ہے۔ یہ صورتیں کبھی تیزی سے نمودار ہوتی ہیں تو کبھی ان کا محض عکس ابھرتا ہے۔ کبھی ان صورتوں کے جلے ہوئے سائے دکھائی دیتے ہیں تو کبھی یہ ایک دوسرے سے بالکل الگ معلوم ہوتی ہیں اور کبھی ان کے انسلاکات ایک دوسرے سے واضح طور پر ملتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ کہانی کا کینوس کافی وسیع اور کشادہ ہے۔

مشرف عالم ذوقی کی بیشتر کہانیوں میں گزشتہ 60 برسوں کے تمام اہم اور قابل ذکر موضوعات مل جاتے ہیں۔ غلامی، فرقہ وارانہ فسادات، قتل و غارت گری، تقسیم اور اس کے اثرات ان کے یہاں مختلف شکلوں میں محسوس کیے جا سکتے ہیں۔ ان کا ناول 'بیان' یا 'مسلمان' سب میں کم و بیش یہی موضوعات ہیں لیکن تنوع اور فن کاری کے ساتھ۔ دراصل وہ سماج اور معاشرے میں پھیلی بے اطمینانی، بدعنوانی، تشکیک اور انتشار کے ساتھ روزمرہ کے مسائل کو بہت اہمیت دیتے ہیں۔ ان کی کہانی 'پیرامڈ' ایسی ہی کہانیوں میں سے ایک ہے جو ہندوستان کے گزشتہ 60 برسوں کے اردگرد گردش کرتی ہے۔ یہ کہانی ہزاروں برس کا سفر طے کرنے کے بعد آج کے نامساعد حالات کی عکاسی کرتی ہے۔ اس میں آزادی کے بعد کا

ایک ایسا ہندوستان نظر آتا ہے جس میں خوف و ہراس، دہشت گردی اور فرقہ پرستی کا بول بولا ہے اور اقلیتوں کو مشکوک بنانے کی سازش رچی جاتی ہے۔ ایمانداری، وفاداری، قومی یکجہتی اور میل جول کی دہائیاں دینے والے تو بہت ہیں لیکن عملی طور پر کوئی کچھ نہیں کرتا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ حصول آزادی کے اتنے برس بعد بھی کہانی کا مرکزی کردار اسلم شیرازی آج بھی گھٹن محسوس کرر ہا ہے۔

ذوقی نے بہت سنبھل کر کہانی کا ڈھانچہ تیار کیا ہے۔ کہانی میں ایک 'پیرانڈ' ہے جو علامت کے طور پر ہمارے سامنے آتا ہے، جس میں زندگی سورہی ہے، اندھیرے میں پیرانڈ جاگ گیا ہے۔ اسلم شیرازی کو فادر اسمتھ 'پیرانڈ' کے بارے میں کچھ بتارہے ہیں۔ اسلم شیرازی فادر سے پیرانڈ کے راز کو زیادہ سے زیادہ جاننا چاہتا ہے۔ ادھر اسلم شیرازی کی بیوی فاطمہ کے پیٹ میں ایک بچی پل رہی ہوتی ہے۔ اسلم شیرازی اور فادر اسمتھ دونوں اقلیتی طبقے سے تعلق رکھتے ہیں اور دونوں دوست بھی ہیں۔ اسلم شیرازی ہمیشہ خوف زدہ رہتا ہے جبکہ فادر اسمتھ میں خوف کا شائبہ تک نہیں۔ اسلم پریشان و حیران ہے اور اپنی تقدیر پر ماتم کناں بھی ہے۔ وہ خوب سے باہر نکلنا چاہتا ہے لیکن نکل نہیں پاتا۔ فادر اسے سمجھاتے ہیں۔ اسلم کو اقلیتی طبقے میں پیدا ہونے سے خوشی نہیں ہے۔ پیرانڈ اسلم شیرازی کے خواب میں بار بار آتا ہے۔ اس درمیان 'نیل' بن رہی ہوتی ہے۔ اسلم شیرازی کی بیوی فاطمہ اپنے شوہر کو دل سے خوف نکال دینے کو کہتی رہتی ہے۔ پھر 'نیل' پیدا ہو جاتی ہے۔ 'نیل' جب بن رہی تھی تب بھی فضا زہر آلود تھی اور جب پیدا ہوئی تب بھی شہر کا ماحول خراب تھا۔ دو فرقوں میں جھگڑا ہوا تھا۔ لکھیا سنگھ نیل کی پیدائش کو اشوبھ مانتا ہے۔ ادھر آرمیلیا آرٹ سنٹر کا ہر آدمی لکھیا سنگھ کی زبان بولنے لگتا ہے۔ لکھیا سنگھ ہمیشہ زہر اگلتا رہتا ہے۔ اسلم شیرازی اس سے ڈرتا ہے۔ وہ اتنا ڈرا سہا ہوا ہے کہ پیدائش کے بعد اپنی بچی 'نیل' کا چہرہ تک نہیں دیکھتا۔ گوشت پوست کا لوتھڑا 'نیل' کی شکل میں بالکل ادھورا اور نامکمل تھا۔ نیل کا سر، عام بچوں کے مقابلے میں چھوٹا تھا، منھ کا حصہ بنا ہی نہیں تھا، بعد میں ایک لمحے کو اس کی نگاہ 'نیل' پر پڑتی ہے اور وہ چیخ پڑتا ہے۔ 'نیل' پر سیزر کے شدید جھٹکے شروع ہو جاتے ہیں۔ ساتھ ہی وہ بڑی بھی ہو رہی

ہے۔اب 'نیل' کے جانے کا وقت آ گیا ہے۔'نیل' پاپا سے اپنے دل سے خوف نکال دینے پر اصرار کرتی ہے اور پھر ایک دن ایسا آتا ہے کہ اس کی آنکھیں بند ہو جاتی ہیں۔اسلم شیرازی سفید کفن میں لپیٹ کر اسے مٹی کی تنگ کوٹھری میں لے جاتا ہے۔وہ پیرانڈ تک جانے کا راستہ دیکھ چکا ہوتا ہے۔وہ اب تک پیرانڈ میں ہے اور پتھروں کی خاموش دنیا سے باہر نکلنے کا راستہ تلاش کر رہا ہے۔اب مناسب وقت اس کے نکلنے کا آ چکا ہے۔وہ کس طرح اپنے بکھرے وجود کو سمیٹ کر اور خوف کے حصار کو توڑ کر باہر نکلے گا، آج سب کو اس کا انتظار ہے۔

دراصل کہانی کا ڈھانچہ اور اس کا اظہاری پیکر لطف واثر سے بھرا ہوا ہے جو دلچسپ بھی ہے۔ممتاز نقاد اور دانشور پروفیسر گوپی چند نارنگ کہانی میں قیمتی تجربے اور اس کے اظہاری قالب میں بھرپور طاقت ہونے پر زور دیتے ہیں۔ان کی نظر میں اچھی کہانی وہ ہے جو زندگی کے تعلق سے نئے دریچے کھولنے کی سکت رکھتی ہو۔کہانی کے ڈھانچے، اظہاری پیکر اور جوہر کے حوالے سے وہ رقم طراز ہیں:

> ''کہانی خواہ علامتی ہو یا تمثیلی یا ملی جلی حقیقت نگاری کی کہانی ہو، یا سرائیلی کہانی ہو، یعنی شعور سے زیادہ لاشعور کو انگیز کرتی ہو، ضروری ہے کہ وہ کسی قیمتی تجربے سے آشنا کرے یعنی اس کے اظہاری قالب میں یہ طاقت ہو کہ دل پر چوٹ پڑے یا ذہن پر ضرب لگائے، استعجاب میں غرق کر دے یا سوچنے پر مجبور کر دے یا زندگی کے بارے میں آگہی اور بصیرت کا کوئی نیا دریچہ کھول دے۔یہ منصب کہانی کے جوہر کا ہے۔علامتی یا تمثیلی پیرایے محض وسیلے ہیں۔ وسائل کچھ بھی ہو سکتے ہیں، اصل چیز 'جوہر' ہے اور کہانی کے اسی جوہر کی حفاظت نئے افسانہ نگار کا سب سے بڑا فرض ہے۔''
>
> (نیا اردو افسانہ، انتخاب، تجزیے اور مباحث، ص:74)

کہانی کا یہی 'جوہر' ذوقی کے پیرانڈ میں بھی نظر آتا ہے۔کہانی کے مطالعے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اسی جوہر کی حفاظت کے لیے کہانیاں لکھ رہے ہیں۔ذوقی کی

کہانیاں اتنی توانا ہوتی ہیں کہ انھیں جتنی بار بھی پڑھا جاتا ہے ان کے اوصاف اتنے ہی کھلتے چلے جاتے ہیں۔کئی بار تو پہلی قرات میں ذوقی کی کہانیاں ہمیں مایوس کردیتی ہیں نیز زبان و بیان کی کچھ ناہمواریوں سے ذہن بوجھل سا ہوجاتا ہے لیکن ایسی خامیاں کہانیوں میں سراب کی مانند ہوتی ہیں۔حقیقت تو یہ ہے کہ ان کی کہانیوں کے اصل تاثر سے قاری متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔

پیرانڈ کی پہلی قرأت:

مجھے احساس ہوا کہ یہ کہانی زندگی کے قریب ہوتے ہوئے بھی زندگی سے بہت دور ہے۔گویا زندگی کی عکاس نہیں۔'نیل' جیسے کردار کے عمل کو روزمرہ کے تصورِ حقیقت کے منافی پایا تو بہت الجھن ہوئی اور کہانی میز پر چھوڑ کر سو گیا۔لیکن اس پہلے مطالعے میں اتنا ضرور محسوس ہوا کہ کہانی روایت سے قریب ہوکر بھی روایتی نہیں ہے۔ میں نے اس بار کہانی کو صرف لغوی معنی میں ہی سمجھ سکا اور اس کے لطف و اثر کے تمام امکانات مجھ پر روشن نہیں ہو سکے لیکن کچھ محظوظ ضرور ہوا۔ مجھے پہلے مطالعے میں یہ بھی محسوس ہوا کہ کہانی کار مبلغ کا کردار ادا کر رہا ہے اور کہانی جس زبان اور منطق سے لکھی گئی ہے اس پر کہانی کار کا مشروط ڈسکورس حاوی ہے، لیکن جب اختتام پر پہنچا تو ایک عجیب ایڈونچر کا احساس ہوا۔ مجھے لگا کہ اس کا اختتام تو کسی بھی طور پر کیا جاسکتا تھا لیکن افسانہ نگار نے پیرانڈ سے باہر نکلنے کا مناسب وقت عہد حاضر کو قرار دے کر ہمیں چونکا دیا اور میں اس کہانی کو دوسری بار پڑھنے پر مجبور ہو گیا۔

پیرانڈ کی دوسری قرأت:

وقت وہی تھا جب میں نے پیرانڈ کو پہلی بار پڑھا تھا۔لیکن اس بار کچھ اجنبیت، اشکال اور ابہام کا شکار ہوا تاہم اس اشکال اور ابہام سے کوئی ایسی طاقت ضرور مل رہی تھی جو کہانی پڑھنے کے لیے آمادہ کر رہی تھی۔کہانی اور کاغذ دونوں میز پر تھے۔اس بار میں نے پہلے کی طرح کوئی نوٹ نہیں لیا بلکہ علامتی اظہار کو سمجھنے کے لیے اپنے ذہن کو علامتوں سے ہم آمیز کرلیا۔علامتوں کے راز کچھ کچھ کھلنے لگے۔ مجھے احساس ہوا کہ افسانہ نگار کسی بھی طرح کہانی میں حاوی نہیں ہے اور نہ ہی مبلغ کا کردار نبھا رہا ہے۔اس کی اپنی منطق بھی اس کہانی میں

نہیں ہے بلکہ سماج سے کہانی کی منطق طے ہو رہی ہے۔ یہی نہیں بلکہ افسانہ نگار خود کو کہانی کے حوالے کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ اس طرح کہانی میں جو فکر و فلسفہ مجھے پہلے محسوس ہوا تھا اس کا اثر جاتا رہا اور گھر میں طاق پر رکھے برسوں پرانے چراغ روشن ہوا ٹھے۔ باوجود اس کے میرے ذہن میں کچھ دوسری الجھنیں بڑھ گئیں اور پیرانڈ کو دوسری بار بھی میز پر چھوڑ کر بستر پر آ گیا۔

پیرانڈ کی تیسری قرأت:

اس بار وقت وہ نہیں تھا جب میں نے پیرانڈ کو پہلی اور دوسری بار پڑھا تھا۔ یہ وقت صبح صادق کا تھا۔ کہانی کی تمام پرتیں کھل گئیں۔ جہاں معنی کو وسعت ملی۔ اس بار کہانی کا جو عکس میرے ذہن و دل میں ابھرا اس کی بہت سی تاویلیں آنے لگیں اور کہانی کی کبھی نہ ختم ہونے والی تہہ داری کا شدت سے احساس ہوا۔ زندگی اور سماج سے اس کہانی کے رشتے کو لے کر جو الجھنیں پیدا ہوئی تھیں وہ دور ہو گئیں۔ مشروط ڈسکورس کے حصار سے بھی ذہن باہر نکل آیا۔ کہانی کی صدیوں پرانی عظیم روایت سے اس کہانی کا بھی ربط پیدا ہوتا ہوا محسوس ہوا۔ کہانی کے مطالعے میں اجنبیت، ابہام اور اشکال کی کیفیت سے جس قدر دو چار ہوا تھا وہ ذہن سے اب کافور ہو گیا۔ 'نیل' کا خوفناک چہرہ پوری طرح سمجھ میں آ گیا۔ علامتوں کا بھید اب پوری طرح کھل گیا۔

کہانی میں زندگی، سماج، تمثیل اور علامت سے پوری طرح واقف ہو گیا۔ مجھے علامتوں اور تمثیلوں کے انسلاکات بھی سمجھ میں آ گئے۔ کہانی کی وسعت اور کشادگی کا اندازہ ہوا۔ موضوع میں بوقلمونی نظر آئی اور ہزاروں برس کا سفر طے کرنے کے بعد بھی مجھے یہ کہانی آج کی کہانی لگی۔ حقیقت نگاری اور طلسمی حقیقت نگاری کے فرق کو سمجھا اور یہ بات واضح ہو گئی کہ اس کہانی میں فینٹسی بھی ہے، علامت بھی ہے اور جدید تقاجوں کو پورا کرنے کی صلاحیت بھی۔ لہٰذا میرا ذہن اب اس کے تجزیے کے لیے پوری طرح آمادہ ہو گیا۔

تجزیہ:

کہانی کا آغاز ماضی کے صیغے سے ہوتا ہے لیکن حال کا صیغہ بھی ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ کہانی میں ایک طرف جہاں افسانہ نگار ماضی کی اقدار اور تہذیبی وراثت کے کھونے پر

رنجیدہ ہے وہیں دوسری طرف حال کی تشکیک، خوف اور دہشت کے ماحول پر مغموم ہے۔ تاہم بہتر مستقبل کے لیے وہ موجودہ وقت کو مناسب قرار دیتا ہے۔ گویا وہ ماضی سے اپنا رشتہ بھی جوڑتا ہے، حال کے کرب کو سمجھتا بھی ہے اور تمام تر مشکلات اور تانڈو سے نجات حاصل کرنے کے لیے موجودہ حالات کو ہی بہتر تصور کرتا ہے۔ اسے یقین ہے کہ اسلم شیرازی خوف کے تمام حصار کو توڑ کر ضرور باہر نکلے گا اور یہ لمحہ دیکھنے کے لیے سب منتظر ہیں۔

'پیرامڈ' تین حصوں میں منقسم ہے:

- پہلا حصہ اسلم شیرازی کی زندگی میں فاطمہ کے آنے اور 'نیل' کے بننے سے قبل کا ہے۔
- دوسرا حصہ 'نیل' کے بننے کا ہے۔
- تیسرا حصہ 'نیل' کے بننے کے بعد کا ہے۔

کہانی کے اس ڈھانچے سے پیرامڈ کی جو عمارت بنتی ہے وہ پورے سماج اور معاشرے کے خوف کی عمارت ہے، جس کی اساس اقلیت ہے۔ آج کے معاشرے میں کسی بھی منفی عمل کے لیے اقلیت ہی ذمہ دار ٹھہرائی جاتی ہے۔ کہانی کی ابتدا سے ہی ظلم اور بربریت کا رقص جاری ہوجاتا ہے اور ایسا لگتا ہے کہ ریت کی آندھی سب کچھ اڑا لے جائے گی۔ کہانی کا ابتدائیہ ملاحظہ کیجیے:

> ''رات آدھی سے زیادہ گزر چکی تھی۔ کمرے میں موت جیسا سناٹا پسرا تھا۔ موت جیسا نہیں۔ کمرے میں چپکے سے ایک موت آ کر گزر گئی تھی، جیسے تیز ہوا چلتی ہے......سائیں سائیں......جیسے لو یا جھکڑ چلتے ہیں...... جیسے ریگستانوں میں ریت کی آندھی بہتی ہے...... اور اس آندھی کے پاگل کر دینے والی شور وجود میں وحشت اور دہشت کے گھنگھرو باندھ دیتے ہیں اور شروع ہوجاتا ہے تانڈو......''

کہانی کے پہلے حصے میں حال ماضی اور ماضی حال بن گیا ہے۔ اسلم شیرازی وقت کی گردش سے نکلنا چاہتا ہے۔ فادر تھامسن پیرامڈ کے بارے میں اسے بتاتے ہیں۔ وہ پیرامڈ کے راز کو زیادہ سے زیادہ جاننے کا خواہش مند ہے۔ فاردان مزدوروں کے بارے میں

بتاتے ہیں جو ممیوں کو 'صدیاں' عطا کرتے ہیں گویا مرنے کے بعد بھی وہ انسانوں کو زندہ رکھنے کے ہنر سے واقف تھے۔ وہ ان مزدوروں سے مل چکے تھے۔ فادر گورکن کے بارے میں بھی بتاتے ہیں جو صرف قبر تیار کرتے ہیں میاں نہیں۔ فادر اسمتھ اور اسلم شیرازی کے درمیان مکالمے کو کہانی کار نے اتنا دلچسپ بنادیا ہے کہ سناٹا جو کمرے میں پسرا ہوا تھا وہ دھیرے دھیرے باہر بھی پسرنے لگتا ہے۔

کہانی کا دوسرا حصہ نیل کے بننے کا ہے۔ اس حصہ میں افسانہ نگار بڑی بے باکی سے اقلیتوں کی جانب سے ملک پر ڈھائے گئے مظالم کو بیان کرتا ہے اور ساتھ ہی اقلیت میں پیدا ہونے کو جرم بھی قرار دیتا ہے۔ ہندوستان کی اقلیت اور اکثریت کی سیاست کو کہانی کے ان جملوں سے سمجھا جا سکتا ہے:

> ''سچی بات تو یہ ہے کہ اس ملک میں اقلیت میں ہونا سب سے بڑا جرم ہے۔ انھیں اکثریت میں ہونے کے فائدے نہیں ملیں گے تو وہ یہ جرم کریں گے۔ بار بار کریں گے، کیونکہ بیچارے ایک سرکار تک اپنی نہیں بنا سکتے۔ بناتے بھی ہیں تو کئی وچار دھاراؤں کا سہیوگ مانگنا پڑتا ہے۔''
>
> اسلم شیرازی کو ڈر لگتا ہے، وہ مکمل طور پر آ گئے تو......؟ اتنا کیوں سوچتے ہو، تب کیا ہوگا، ہمارا جینا مشکل ہو جائے گا۔ مگر...... فادر ہنستے ہیں۔ اس وقت ہم نہیں ہوں گے۔ ہمارے بچے ہوں گے۔ فکر کیوں کرتے ہو، بچے سمجھیں گے۔''

اس حصے میں کہانی کار پیراںٹڈ کو خود بھی سمجھاتا ہے اور اسلم شیرازی کے خوابوں میں پیراںٹڈ کے بار بار آنے کا ذکر کر کے طلسمی حقیقت کو بھی اجاگر کرتا ہے۔

تیسرا حصہ نیل کے بننے کے بعد کا ہے۔ جس میں لکھیا سنگھ جیسے فرقہ پرست کا چہرہ سامنے آتا ہے۔ لکھیا سنگھ مسلمانوں کو مندر بنانے پر زور دیتا ہے نیز ہر دہشت گردی میں مسلمانوں کے ہاتھ ہونے کی بات کرتا ہے۔ اس پہلو کو اجاگر کر کے افسانہ نگار نے

عصر حاضر کی جھوٹی سچائیوں کو برہنہ کر دیا ہے۔ نیل کی آمد ہو چکی ہے لیکن اس کا چہرہ ادھورا ہے۔ افسانہ نگار نیل کے وجود میں خوف کا چہرہ گڑھتا ہے:

> ''وہ چاہتا تھا کہ نیل آسمان میں اڑتی۔ اس کے چھوٹے چھوٹے ڈینے ہوتے ......مگر۔ نیل کے ڈینے ٹوٹے ہوئے تھے......نیل کی سب کچھ اس کی آنکھیں تھیں۔ چھوٹی چھوٹی آنکھیں، جن میں وہ کوئی بھی سپنا نہیں رکھ سکتا تھا۔ چھوٹے چھوٹے ہاتھ، جن کی انگلیاں مضبوطی سے تھام کر وہ انھیں چلنا نہیں سکھا سکتا تھا......اور ایک آدھا ادھورا منھ، ایک آدھی ادھوری سی نیل......''

اس حصے میں خوف کا چہرہ پوری طرح سامنے آجاتا ہے۔ اسلم شیرازی جو نیل کے بننے سے پہلے اور بعد کے ایک ایک دن کا گواہ ہے، حالات سے ڈرا ہوا ہے۔ اسے یہ احساس ہوتا ہے کہ پیرامڈ میں آرام کرتے ہوئے مردے ضرور جاگتے ہوں گے۔ اسلم شیرازی کا یہ کرب ایسا ہے جسے اقلیتی طبقے سے وابستہ افراد ہی محسوس کر سکتے ہیں۔ کہانی کا یہ اقتباس سنئے:

> ''اسلم شیرازی کو اس بات کا احساس تھا کہ ایک دن سونے چاندی اور زندگی کی تمام تر آسائشوں کے ساتھ دفن، پیرامڈ میں آرام کرتے یہ مردے ضرور جاگتے ہوں گے۔ یا ضرور جاگیں گے۔ پھر آوازیں دیں گے...... جیسے اس کی نیل...... وہ اسے چپکے سے کسی پیرامڈ میں رکھ آئے......کیا خبر، چپکے سے نیل جاگ جائے...... چپکے سے اسے آواز لگائے...... چپکے سے اٹھ کر چلنے کی تیاری کرے...... چپکے سے اٹھ کر ہوا میں تیرتی ہوئی گود میں آجائے......اس کی بانہوں میں سما جائے......''

کہانی میں جو آخری مرحلہ آتا ہے وہ ہے نیل کے جانے کا۔ وہ جاتے جاتے اپنے پاپا کو خوف زدہ نہ ہونے کی بات کہتی ہے۔ پھر مسکراتے ہوئے اپنے پاپا کو دیکھتی ہے اور اپنی آنکھیں بند کر لیتی ہے۔ یہاں تک پہنچ کر قاری تمام سچائیوں اور حقیقتوں سے آشنا ہو جاتا ہے۔ یعنی اسلم شیرازی اب دہشت آفریں لفظی پیکروں میں خود کو تلاش کرتا ہے اور نیل کی

باتوں میں پوشیدہ معنویت کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔

کہانی کا انجام بہت معنی خیز ہے۔ اس کا انجام کچھ بھی ہو سکتا تھا۔ افسانہ نگار چاہتا تو اس کا اختتام 'نیل' کی موت پر بھی کر سکتا تھا۔ پیرانڈ کے کسی جز کو ڈرامائی انداز میں پیش کر کے بھی کر سکتا تھا۔ کسی محاکاتی طور پر اختتام کر سکتا تھا لیکن ایسا نہیں کیا۔ بلکہ اس کے لیے اس نے 'وقت' کا انتخاب کیا۔ وقت جو سب سے بڑا مصنف ہوتا ہے اور جس کا انتظار سبھی کرتے ہیں۔ انتظار کا یہ لمحہ ختم ہونے والا ہے اور ہماری آنکھیں اس پیرانڈ پر ٹکی ہیں جس سے اسلم شیرازی باہر نکلنے والا ہے۔ قمر رئیس نے شفق کی کہانی 'بادل' کے انجام پر اپنے تجزیے میں ایک جگہ لکھا ہے کہ:

> ''اس (کہانی) کا خاتمہ ایسی ڈرامائی اور محاکاتی کیفیت کا حامل ہونا چاہیے جو قاری کے حسیاتی ردعمل کے دائرے کو مکمل کر دے۔ بیانیہ کے لفظی پیکر تیزی سے نہ بدلیں۔ فعل ماضی ہو یا حال، ایک بصری آہنگ سے جڑا رہے اور یہ سب مل کر ایک خوبصورت جھرنے کی صورت میں گرے۔''
>
> (نیا اردو افسانہ، انتخاب، تجزیے اور مباحث، ص: 196-195)

میں سمجھتا ہوں کہ قمر رئیس کی یہ تمام باتیں اس کہانی کے انجام میں موجود ہیں۔ کہانی کار نے کہانی کے تمام انسلاکات کو اس طرح پرویا ہے کہ وہ سب ایک جگہ یکجا ہو کر جھرنے کی مانند گرتے ہیں۔ کہانی کے انجام سے معلوم ہوتا ہے کہ لوگوں نے اب جینا سیکھ لیا ہے۔ پہلے ہم راستہ بنانا نہیں جانتے تھے اب ہم راستے بنا رہے ہیں۔ ہمیں خوف میں بھی جینے کا ہنر آ گیا ہے اور اب وقت ہمارے لیے منحوس نہیں رہا۔ یہ وقت موت کے سناٹے کو چیرتے ہوئے باہر آنے کا ہے۔

کہانی میں بیانیہ انداز کافی پختہ ہے۔ آج بیانیہ میں بہت تبدیلی آ چکی ہے۔ اس کے باوجود اس کا رشتہ اپنے متھ، اساطیر، دیومالا، لوک ساہتیہ اور قصے کہانی سے جڑا ہوا ہے۔ پیرانڈ کے بیانیہ کا رشتہ بھی اپنے قدیم ماڈل سے جڑا ہوا ہے، جبکہ کہانی کی ہیئت اور معنیاتی جوہر

انھیں اولین بنیادی نمونوں میں کھلتا ہے۔ پیراڈ کا بیانیہ اپنی نئی توانائی اور نئے تحرک کے لیے اولین سرچشمہ سے ہی فیضان حاصل کرتا ہے، تاہم یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ کتھا کہانی میں جو متھ پہلے تھا وہ کہیں نہ کہیں ٹوٹ رہا ہے۔

کہانی میں جہاں تک کرداروں کا سوال ہے، اس میں کوئی محسن یا مددگار نہیں ہے۔ فادر اسمتھ چونکہ اقلیتی طبقہ سے ہیں اس لیے وہ آنسو پونچھ تو سکتے ہیں روک نہیں سکتے۔ اس میں نہ کوئی ایسی شہزادی ہے اور نہ ایسا کوئی ہیرو جو عام طور پر کہانیوں میں ہوتے ہیں۔ اس میں نطقی ہیرو بھی نہیں ہے۔ 'نیل' کا کردار خالص علامتی نوعیت کا ہے اور فاطمہ کا کردار صرف ماں کے تقدس کو ظاہر کرتا ہے۔ اس میں کوئی ایسا ہیرو نہیں جس سے کہانی میں دلچسپی کا عنصر بڑھانے کے لیے شجاعت اور دلیری کے واقعات کا اضافہ کیا جائے۔ یہاں تو کہانی حالات کے فضائل اور اوصاف سے جہاں تک ممکن ہو سکا ہے آگے بڑھ سکی ہے۔ افسانہ نگار کی یہ ایک بڑی خوبی ہے کہ بغیر کسی شہزادی اور بغیر کسی ہیرو کے کہانی کو زندگی دی ہے۔ اسلم شیرازی مرکزی کردار ضرور ہے لیکن ہیرو نہیں کہ اس کے اندر تو خوف ہی خوف بھرا ہوا ہے۔ البتہ اس کہانی میں مکمل طور پر ولن یا ناپسندیدہ کردار لکھیا سنگھ کا ہے۔ اس کے کردار میں کوئی کمی نہیں۔ لیکن کہانی کار نے لکھیا سنگھ کو ولن تو بنایا ہے اس کے عمل کو بہت نمایاں طور پر پیش نہیں کیا ہے۔ کہانی میں 'نیل' اور اسلم شیرازی ہی پر زیادہ توجہ صرف کی گئی ہے۔ مجموعی طور پر دیکھا جائے تو اس کہانی میں پلاٹ مربوط نہیں لیکن واقعے کی کثرت ہے، کردار نگاری بھی نہیں ہے۔ کرداروں کے تفاعل کے سلسلے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ بعض کردار تو ایسے ہیں جن کے عمل کی کچھ کڑیاں نہیں ملتیں۔ نیل دراصل علامت کے معنیاتی کردار کا چہرہ ہے۔ جس کی پہچان یہ ہے کہ اس کے معنی تو محسوس کیے جا سکتے ہیں لیکن لفظ بہ لفظ اسے بیان نہیں کیا جا سکتا۔

کہانی میں جو زبان استعمال کی گئی ہے وہ افسانہ نگار کے نجی طرز اظہار کو ظاہر کرتی ہے، جس پر ہم کسی طرح کا قدغن نہیں لگا سکتے۔ ذوقی زبان میں نئے معنی داخل کرنے کی پوری کوشش کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ ان کے یہاں زبان محض نشان ہے۔ جس کے ایک سرے کو معنی نما اور دوسرے کو تصور معنی کا نام دیا جا سکتا ہے۔

میں نے پیرانڈ کا تجزیہ کہانی کار کے نقطۂ نظر سے نہیں کیا ہے کہ کہانی کا جذباتی پہلو سامنے آنے کا خدشہ تھا۔ کہانی کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ ہندوستان کے مخصوص تناظر اور فضا میں اس کا تاریخی، سماجی، ثقافتی اور سیاسی پس منظر واضح ہو گیا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ کہانی کے متن پر اگر توجہ کیجیے تو ہیئتی پہلو نمایاں ہوتا ہے۔ قاری کے نقطۂ نظر سے دیکھیے تو بصری پہلو اجاگر ہوتا ہے اور مافوق لسانی پہلو سے کہانی کی معنی خیزی ظاہر ہوتی ہے۔

درحقیقت یہ کہانی سماج کی اعصابی حالت کو شکستہ ہوتے ہوئے دکھاتی ہے جو بظاہر اسلم شیرازی کی اعصابی حالت معلوم ہوتی ہے۔ اسلم شیرازی کا خوف اور دکھ پورے سماج اور معاشرے کا دکھ اور خوف ہے۔ ذوقی کی اس کہانی میں حال ماضی بن جاتا ہے اور ماضی حال۔ یہ مسئلہ بار بار ابھرتا اور ڈوبتا رہتا ہے۔ کبھی پیرانڈ بھیانک خواب کی شکل میں آتا ہے تو کبھی گجرات کی ہیبت ناکی کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے تو کبھی کسی اور شکل میں۔ آدھی رات کا اندھیرا اسلم شیرازی کی ردائے حیات ہے۔ رات کے سناٹے میں دہشت کے گھنگھرو بجنے لگتے ہیں تو احساس ہوتا ہے کہ ظلمت بڑھے گی، سورج کبھی نہیں نکلے گا اور خوشی کے شادیانے کبھی نہیں بجیں گے کیونکہ تانڈو جاری ہے۔ سماج کے ان تمام سلگتی حقیقتوں سے کہانی کار نے پردہ اٹھایا ہے۔

اقلیتوں پر ڈھائے جانے والے مظالم، خصوصاً مسلمانوں کو نشانہ بنانا، اقلیت اور اکثریت کا تصادم، معصوموں کا قتل، نظریات کی کشمکش، قاتل کو پکڑنے کے لیے مہم چھیڑنے کی بات، زندگی میں جنگ کا عنصر، فرعونیت، شہنشاہیت اور ترشول دھاریوں کا ذکر، لکھیا سنگھ کا چہرہ، غلامی کے اندھیرے، تقسیم کا درد، عالمی دہشت گردی، مزدوروں کا استحصال اور فرقہ وارانہ جھگڑے جیسے موضوعات کو کسی نہ کسی حوالے سے لا کر افسانہ نگار نے حقیقت نگاری کے تمام معنیاتی پیکروں کو نمایاں کیا ہے اور یہ بڑی بات ہے۔ یہ بھی سچ ہے کہ کہانی کار نے پیرانڈ میں صرف ظاہری حقیقت کو ہی اجاگر نہیں کیا ہے بلکہ اسماء اور اشکال کی دنیا سے الگ حواس سے اوجھل حقیقت کو بھی روشنی میں لایا ہے۔ نیز کہانی سے صرف شعوری یا منطقی رشتے ہی نہیں ظاہر ہوتے بلکہ لاشعور بھی پوری طرح ظاہر ہوتا ہے۔

اسی طرح رات، موت، لائبریری کے کمرے، دھول اور گرد و غبار میں ڈوبی کتابیں،

سلیپ واکر، بڑی سی موٹی کتاب، انگریزوں کے زمانے کی میز، سیاہ کرسی، پیرانڈ کا جاگنا، نیل کا ادھورا وجود، چمگادڑ، بلبل کی مدھم روشنی، بے رونق دیواریں، دھول سے بھری المار ی، گورکن، ممیاں، آسمان میں پھیلتے منڈلاتے دھوئیں، روشن دان، دھند، خوش رنگ تتلی، خواب، ریت، ہوا، آسمان، سورج، ترشول، آتش بازی، فاختہ، گدھ، آرمینیا آرٹ سنٹر، مکڑیاں، اندھیری سرنگ، پتھروں سے پھوٹتی ہوئی خاموشی، پتھروں کی بھول بھلیاں، تابوت وغیرہ جیسے علامتی نشانات کی نشاندہی کر کے افسانہ نگار نے حیات انسانی کو نئی جہتیں عطا کرنے کی تخلیقی کاوش کی ہے۔

یہاں یہ کہنا بھی غیر مناسب نہیں کہ ذوقی اپنے ہم عصر افسانہ نگاروں کی طرح کھینچ تان کر علامتی کہانی نہیں لکھتے بلکہ اپنے تجربے، احساس اور شعور کے اظہار کے لیے ایسی کہانیوں کو جنم دیتے ہیں اور وہ پورے اعتماد سے ایسی کہانیاں لکھتے ہیں۔ کہانی کار نے اس کہانی میں اپنی تمام کوشش کہانی میں پوشیدہ معنیاتی خزانوں کو تلاش کرنے میں صرف کی ہے۔ نیز حقیقت نگاری اور داستانوی روایت کو بھی ترجیح دی ہے لیکن یہ بات اپنی جگہ مسلم ہے کہ کہانی میں علامت کا رنگ گہرا ہے اور یہ علامت ہمیں تمثیلی پیرایے کے ذریعے حاصل ہوتی ہے۔ اس میں بار بار جو آرکی ٹائپ ظاہر ہوتے ہیں وہ انسانی امنگوں اور حوصلوں کو بلند کرتے ہیں۔ جبکہ وقت کا تصور ایک تسلسل کے طور پر ابھرتا ہے اور کہانی اپنے مقصد میں بلندی کو پہنچتی ہے۔ کہانی میں حقیقت، علامت، تمثیل، استعارہ، اشارہ، سمبل سب کو ایک آبشار کی شکل میں رواں دواں دیکھ سکتے ہیں۔ غور کیجیے تو پیرانڈ ایک بڑی کہانی ہے جو برسوں کی تخلیقی تپسیا سے گزر کر لکھی گئی ہے۔

آخر میں یہ کہوں گا کہ کہانی صنفی جوہر سے خالی نہیں بلکہ یہ اظہار کے گہرے معنیاتی تفاعل سے ذہن و شعور کو جھنجھوڑتی ہے اور سب سے بڑی بات یہ کہ یہ نئے مسائل اور نئے زمانے سے اپنا رشتہ استوار کرتی ہے۔ دراصل یہ وہ خوبیاں ہیں جو کسی بھی کہانی اور کہانی کار کو زندہ رکھنے کے لیے کافی ہیں۔

○

ترنم ریاض کی کہانی 'کشتی': ایک تجزیاتی فہم ونظر

1980ء کے بعد اردو افسانہ نگاروں کی کہکشاں میں ترنم ریاض کا نام بہت نمایاں ہے اور اردو کی خواتین افسانہ نگاروں میں اس سے بھی کہیں زیادہ۔ جیلانی بانو، نجمہ محمود، ذکیہ مشہدی، زاہدہ حنا، صغریٰ مہدی وغیرہ کے بعد کہانیاں لکھنے والوں میں ترنم ریاض نے بہت تیزی سے اپنی موجودگی کا احساس دلایا ہے۔ ان کے اب تک چار افسانوی مجموعے 'یہ تنگ زمین' (1998ء)، 'ابابیلیں لوٹ آئیں گی' (2000ء) اور 'یمبر زل' (2004ء)، 'میرا رخت سفر' (2008) منظر عام پر آچکے ہیں۔ ان کا ایک ناول 'برف آشنا پرندے' (2009) میں اشاعت پذیر ہو کر کافی مقبول ہوا۔ ان کے یہاں موضوعات میں رنگارنگی، فکر میں بلندی، اسلوب میں نیرنگی اور تکنیک میں جو کشادگی ہے اس سے ان کی شناخت مستحکم ہوتی ہے۔ سماج اور زندگی کے نقشہ میں ادھر جو تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں، تہذیبی اور فکری رویے کے ساتھ انسانی اقدار اور ادبی رویے میں جو تغیر آیا ہے، ترنم ریاض کو اس کا پورا پورا احساس ہے۔ کشمیر میں جس طرح زندگی تہہ و بالا ہوئی ہے، اس کا اثر ہمارے ادب پر بھی پڑا ہے۔ ترنم ریاض ایک حساس تخلیق کار ہیں اور ان کا تعلق کشمیر سے ہے۔ اس صورت میں وہ بھلا کیسے وادیٔ کشمیر کے مسائل و مشکلات سے خود کو دور رکھ سکتی تھیں۔ ایک تخلیق کار کی حیثیت سے وہ اپنی ذمہ داریوں کو خوب سمجھتی ہیں اور ادب کے تقاضے سے بھی اچھی طرح واقف ہیں۔ ان کی اسی Sincerity کے پیش نظر اردو زبان و ادب کے ممتاز ناقد اور دانشور پروفیسر گوپی چند نارنگ نے شاعری اور فکشن میں ان کی شناخت کا اعتراف کرتے ہوئے

ایک جگہ لکھا ہے کہ ''ادھر انھوں (ترنم ریاض) نے موجودہ چیلنج، کشمیر، عورت کے دکھ درد او رتیزی سے بدلتے ہوئے کلچر سے جڑے مسائل پر غور کیا ہے۔'' نارنگ صاحب کے لفظ 'غور' پر اگر غور وفکر کیا جائے تو ترنم ریاض کے افسانوں کے کئی اہم موضوعات سے مکمل آگاہی حاصل ہو جاتی ہے۔ سچائی یہ ہے کہ انھوں نے کشمیر کے پس منظر اور کشمیر کی المناک صورت حال پر کئی کہانیاں تحریر کی ہیں۔ ان کی کہانی 'اماں' عورت کے بے پناہ دکھ درد پر مبنی ہے جس کا پس منظر کشمیر ہے۔ دراصل کشمیر ان کی تخلیقی تجربہ گاہ ہے۔ اس لیے وہ کشمیر کے جس کسی موضوع کو بھی چھوتی ہیں وہ ہمارے اذہان کو متاثر کیے بغیر نہیں رہتا۔ کہانی لکھنے کا ان کا تجربہ کوئی ایک دو دن کا نہیں ہے بلکہ برسوں کا ہے۔ کشمیر کے تعلق سے ان کی جتنی بھی کہانیاں ہیں وہ سماج کو آئینہ دکھاتی ہیں۔ 'یمبر زل'، 'مٹی'، 'ایک پہلو یہ بھی ہے'، 'تصویر'، 'برف گرنے والی ہے' اور 'کشتی' کشمیر کی صورت حال پر ان کی بہترین کہانیاں ہیں۔ ان میں بھی یمبر زل اور کشتی کو اولیت کا درجہ حاصل ہے۔

میں ترنم ریاض کی کم ہی کہانیاں اب تک پڑھ سکا ہوں۔ مزید برآں ان کی کہانیوں پر تنقیدی نگارشات اس سے بھی کم پڑھی ہیں لیکن یہ بات دعوے سے کہہ سکتا ہوں کہ میں نے ترنم ریاض کی کہانیوں کی ریشمی بُنت اور سجل تانے بانے پر سوچا بہت ہے۔ ان کی کہانیوں میں وجودی حقائق، خیر و شر اور جذبہ و احساس کی جو کارسازی ملتی ہے اس پر مراقبہ خوب کیا ہے، پھر میں اس نتیجے پر پہنچ سکا ہوں کہ ترنم ریاض کو پڑھتے وقت جس درد و کرب، کسک اور ٹیس سے گزرنا پڑتا ہے اسے کوئی بھی انسان آسانی سے محسوس کر سکتا ہے۔ کسی بھی موضوع سے ان کا ذہنی اور شعوری ادراک اتنا گہرا ہوتا ہے کہ وہ اس میں جان ڈال دیتا ہے۔ وہ جس طرح اپنے منفرد آہنگ اور لہجے سے ہمیں چونکاتی ہیں، جس طرح ہمارے سینوں کو اپنے نئے نئے تجراتی تفاعل سے بھر دیتی ہیں اور جس طرح اپنے جذبات کے تقدس اور پاکیزہ اظہار بیان سے ہمارے رگ و پے میں ارتعاش پیدا کر دیتی ہیں وہ انہیں کا خاصہ ہے۔ وہ اپنی کہانیوں میں اپنی تہذیب و ثقافت، اپنی اعلیٰ اقدار، پانی مٹی، اپنی متاعِ گم گشتہ، اپنے مسائل اور معاملات اور اپنے ناگفتہ بہ حالات کو بہت جرأت سے پیش کرتی ہیں۔ ان کے

یہاں کسی بھی سطح پر تھکن کا احساس نہیں ہوتا۔ ان کے سینے میں سچ اور انصاف کی جو آگ جل رہی ہوتی ہے ہمیشہ اسے ہی وہ موضوع بناتی ہیں۔ گویا یہ کہنا مناسب ہوگا کہ تخلیقی کرب کی تہہ سے ان کی کہانیاں جنم لیتی ہیں۔ 'کشتی' بھی ایسی ہی کہانیوں میں سے ایک ہے جسے لکھتے وقت کہانی کار کے لیے اذیت ناک لمحہ بھی آیا ہوگا اور تسکین آمیز فضا بھی پیدا ہوئی ہوگی۔ نیز ذہنی تناؤ سے گزرنا بھی پڑا ہوگا کیونکہ ان کیفیات سے دوچار ہوئے بغیر 'کشتی' لکھی ہی نہیں جا سکتی تھی۔ آیئے سب سے پہلے کشتی کا تخلیقی ڈھانچہ ملاحظہ کیجیے جو ترنم ریاض کی بڑی محنت، ریاضت اور دلسوزی کا اعلیٰ نمونہ ہے۔

'کشتی' کی کہانی شہر کے ایک چوراہے پر بنی گئی ہے۔ شہر کے کچھ علاقوں میں کرفیو نافذ ہے اور کچھ علاقوں میں کرفیو تو نہیں ہے لیکن کرفیو سا ماحول ہے۔ اس چوراہے پر ایک دکان میں ایک طرف ٹیلی فون بوتھ ہے۔ یہاں ایک بس اسٹاپ بھی ہے جہاں کچھ لوگ بس گاڑی کے انتظار میں کھڑے ہیں۔ کہانی کا آغاز ٹیلی فون بوتھ سے شروع ہوتا ہے۔ چوراہے کے آس پاس ڈیوٹی انجام دینے والا ایک بندوق بردار نوجوان ٹیلی فون کرنے کے لیے آتا ہے۔ اسے دیکھ کر بوتھ کے پاس پہلے سے موجود لوگ سہم جاتے ہیں اور اسے پہلے فون کرنے کے لیے کہتے ہیں لیکن وہ نوجوان ظالم اور جابر فوجیوں سے بہت مختلف ہے۔ وہ نہایت بااخلاق، وضع دار اور ایک ہمدرد نوجوان ہے۔ وہ اپنی باری سے پہلے فون کرنے پر آمادہ نہیں ہوتا۔ وہ کہتا ہے کہ جب اس کی باری آئے گی تبھی وہ فون کرے گا۔ اس کی یہ بات سن کر اور اس کی خوش اخلاقی دیکھ کر وہاں پر جمع افراد حیرت زدہ ہو جاتے ہیں۔ انھیں یہ یقین ہی نہیں آتا کہ ظالم و جابر فوجیوں میں کوئی فوجی اتنا خوش اخلاق بھی ہو سکتا ہے۔ دریں اثنا 'پھرن' پہنے ایک خوبصورت عورت فون کرنے کے لیے ٹیلی فون بوتھ پر آتی ہے۔ اس کا شوہر دریا پار چائے انڈے بیچنے کا کاروبار کرتا ہے۔ دوپہر میں حسب معمول وہ کھانے کے لیے گھر نہیں آیا تھا۔ عورت اپنے شوہر کی خیر خبر لینا چاہتی ہے۔ شہر کا ماحول ٹھیک نہیں ہے اس لیے اسے تشویش ہو رہی ہے۔ عورت شہر کے ماحول سے اتنا خوف زدہ ہے کہ وہ تحفظ کے پیش نظر اپنے بچوں کو اپنے ہی گھر کے اندر تالا لگا کر آئی ہے۔ چابیوں کا گچھا اس کی جیب

میں ہے۔ وہ بار بار اسے ٹٹولتی رہتی ہے۔ ٹیلی فون بوتھ کے پاس کچھ لوگ آٹھ نو سال کے ایک زخمی بچے کو لے کر آتے ہیں۔ ایک بم دھماکے میں اس بچے کی ٹانگ زخمی ہوگئی ہے۔ بندوق بردار نوجوان زخمی بچے کے قریب آتا ہے۔ عورت بھی آگے آتی ہے اور وہ اپنے دوپٹے کو پھاڑ کر اس کے ایک حصے سے بچے کے زخم پر پٹی باندھتی ہے۔ فوجی اس کی مدد کرتا ہے۔ عورت اس نوجوان کے اس نیک عمل سے حیران ہے کیونکہ اس نے آج ہی صبح بازار میں ایک باریش باوردی پولس والے کا ظلم لہسن بیچنے والے ایک ضعیف آدمی پر دیکھا تھا۔ وہ سوچتی ہے اپنی ہی مٹی سے جڑا ایک سپاہی نے اپنے ہاتھ سے پکڑا ہوا کین لہسن بیچ رہے ایک ضعیف شخص کی ڈھیری پر دے مارا تھا اور اسے خوب گالیاں سنائی تھیں۔ بلکہ اس کی کمائی کے دس روپے کا اکلوتا نوٹ اور پانچ کے تمام سکے بھی چھین لیے تھے۔ اس بوڑھے شخص کا پوتا جو اس کے ساتھ تھا، اپنے دادا کے تمباکو کے لیے باریش سپاہی سے کچھ پیسے واپس کرنے کی منت سماجت کرتا رہا لیکن نتیجتاً اسے گالیاں ہی ملتی رہیں۔ عورت اس باریش سپاہی اور اس بندوق بردار نوجوان کے درمیان فرق کو محسوس کر رہی تھی۔ وہ سوچتی ہے کہ اپنی قوم کے سپاہی سے اچھا تو یہ نوجوان سپاہی ہے جس کا تعلق اس وادی سے نہیں ہے۔ اسی طرح وہ ان سپاہیوں کے بارے میں بھی سوچتی ہے جن کا برقعہ پوش عورتوں کے ساتھ نازیبا سلوک کل ہی زچہ بچہ اسپتال کے پھاٹک کے پاس دیکھا تھا۔ کالے سانولے موٹی چوڑی ناکوں والے یہ سپاہی اسپتال کے پھاٹک کے پاس ہر برقعہ پوش عورت کا نقاب الٹ کر دیکھتے تھے کہ کہیں ان میں کوئی دہشت گرد تو نہیں ہے۔ عورت دل ہی دل میں کہتی ہے کہ میٹرنیٹی اسپتال میں آنے والی برقعہ پوش خواتین کی تلاشی لینا تو ایک بہانہ ہے، دراصل اس تلاشی مہم میں وہ اپنے ہوس پرستانہ رویے کا اظہار کرتے ہیں۔

اتنے میں باوردی نوجوان کا فون مل جاتا ہے اور وہ کسی سے باتیں کرتا ہوا بہت خوش نظر آتا ہے۔ عورت یہ سوچتی ہے کہ اس کے یہاں کوئی بچہ پیدا ہوا ہوگا یا اس کی پسند کی لڑکی سے اس کا رشتہ طے ہوا ہوگا تبھی تو وہ اتنا خوش ہے۔ عورت یہ سوچتے سوچتے خود اپنی عنفوان شباب کی یادوں میں کھو جاتی ہے، جن میں محبت کم، دہشت، خون، دکھ درد اور غم کی کہانی

زیادہ ہے۔نو جوانی میں عورت کا نام دلشاد بانو تھا جسے پیار سے گھر والے دِلّو کہتے تھے۔اس کا باپ مجید بٹ ایک غریب مچھوارا تھا جو میلے گدلے پانی کے ایک نالے کے کنارے اپنے نیم بوسیدہ آبی گھر میں رہتا تھا۔اس موقع پر افسانہ نگار نے کشمیر کی تاریخ، اس کی قدیم خوبصورتی اور نہروں کا حال نیز ماضی اور حال دونوں کی تعمیراتی صورت حال اور اس کی بلندی اور پستی کا ذکر کر کے ایک پرکشش فضا تیار کی ہے جس سے کشمیر کے ماضی اور حال کا تضاد سامنے آتا ہے۔

اس کے بعد کہانی میں ایک دردناک اور ہولناک واقعہ پیش آتا ہے۔مجید بٹ کا گھر لٹ جاتا ہے اور اس کی چھوٹی سی دنیا میں تاریکی چھا جاتی ہے۔آٹھویں دہائی کے غالباً آخری سال کا کوئی دن تھا کہ دوسرے کنارے پر آباد رشید ڈار کا منجھلا بیٹا جو تقریباً دو ماہ قبل اچانک غائب ہو گیا تھا، ہفتہ بھر پہلے دہشت گردی کی ٹریننگ لے کر گھر واپس آیا تھا۔وہ دلو کے بھائی مشتاکہ سے ملنے اس کے گھر بھی آتا اور وہ اس پر کیمپ میں ٹریننگ لینے کے لیے زور ڈالتا۔دونوں میں اکثر و بیشتر تکرار بھی ہوتی رہتی تھی۔مشتاکہ اس کے لیے قطعی تیار نہیں تھا۔وہ کیمپ میں ٹریننگ لے کر دہشت گرد بننا نہیں چاہتا تھا۔ایک دن دلو گھر میں اکیلی تھی۔باپ اور بھائی دونوں کشتی میں دور نکل گئے تھے۔اسی دن رشید ڈار کا منجھلا بیٹا اس کے گھر آیا اور دلو کی آبرو لوٹ لی۔مشتاکہ اور مجید بٹ جب شام کو گھر لوٹے تو دیکھا کہ دلو بے ہوش پڑی ہے۔اس کے ٹھیک دوسرے دن سنٹرل اسکول کے ماسٹر جی کو گولیوں سے قتل کرنے کی خبر ملی تو دلو ایک بار پھر بے ہوش ہو گئی۔سنٹرل اسکول کا یہ نو جوان استاد تھا جو دلو کے باپ کی درخواست پر کبھی کبھار دلو کو کئی مشکل سبق پڑھانے کے لیے اس کے گھر آجایا کرتا تھا۔اس نو جوان ٹیچر سے دلو کو بے انتہا عشق ہو گیا تھا۔اس نو جوان کے قتل کے واقعہ سے دلو کے بھائی مشتاکہ کو بہت صدمہ ہوا اور اسی دن مشتاکہ انتقام لینے کے لیے گھر سے غائب ہو گیا۔کئی دن بعد جب رشید ڈار کے منجھلے بیٹے کی لاش نالے کے پانی میں تیرتی ہوئی ملی تو مشتاکہ گھر لوٹ کر ماں سے لپٹ کر خوب رویا تھا۔مشتاکہ نے ہی رشید ڈار کے منجھلے بیٹے کا قتل کیا تھا اور پھر اس دن سے وہ گھر سے باہر رہنے لگا تھا یعنی وہ دہشت گرد بن چکا تھا۔

بیٹے کے قتل کے بعد رشید ڈار ٹوٹ گیا لیکن گزشتہ تمام باتوں کو بھلا کر اس نے اپنے بڑے لڑکے کے لیے جس کی ایک ٹانگ پولیوزدہ تھی اور جس کی شادی کی عمر نکل رہی تھی، مجید بٹ سے دلو کا رشتہ مانگا۔ دلو کا غریب باپ مجید بٹ کے لیے اس رشتے کو قبول کرنا مجبوری تھی۔اس نے اپنی چاندسی بیٹی دلو کی شادی اس پولیوزدہ لڑکے سے کردی۔

عورت پھر ماضی سے لوٹ آتی ہے۔چوراہے کے ٹیلی فون بوتھ پر باوردی نوجوان فون سے بات چیت کر کے بہت خوش تھا اور وہ خوشی سے کودتا پھاندتا سڑک پار اپنے دوسرے باوردی ساتھی سے خوشیاں بانٹ کر کھلے کھلے چہرے کے ساتھ دوسری سمت جا رہا تھا کہ اتنے میں سامنے سے سرکاری جھنڈے لگی تین موٹر گاڑیاں گزریں جن کے آگے پیچھے حفاظتی عملے کی دو بڑی گاڑیاں اور ایک ایمبولینس بھی تھی۔ پہلی گاڑی کے گزرتے ہی ایک زوردار دھماکہ ہوا اور اس میں آگ لگ گئی۔ پھر حفاظتی عملے نے اندھادھند گولیاں برسائیں جس سے چاروں طرف اندھیرا چھا گیا۔عورت جو اپنے بچوں کو گھر میں بند کر کے تالا لگا کر چوراہے پر فون کرنے کے لیے آئی تھی، وہاں پر جمع دوسرے لوگوں کے ساتھ تحفظ کی غرض سے ٹیلی فون بوتھ کی دکان میں بند ہوگئی۔ دکاندار نے شٹر بند کر دیا تھا۔ کچھ دیر بعد ماحول بہتر ہوا اور آمدورفت شروع ہوئی تو دکاندار نے شٹر کھول دیا۔عورت دکان سے باہر آئی۔ وہ تیز تیز قدم اٹھاتی گھر کی طرف چل پڑی۔ اسے راستے میں جہاں دھماکہ ہوا تھا ایک سیاہ رنگ کے ادھ جلے فوجی جوتے کے پاس ایک والٹ (Wallet) کھلا ملا جس میں ایک مسکراتی ہوئی لڑکی کی تصویر تھی۔ یہی تصویر عورت نے ٹیلی فون بوتھ پر نوجوان فوجی کے بٹوے میں دیکھا تھا۔عورت فوراً سمجھ گئی کہ تصویر باوردی فوجی کی محبوبہ یا اس کی نئی نویلی دلہن کی ہوگی اور بم دھماکہ میں ہلاک ہونے والا کوئی اور نہیں بلکہ یہ باوردی نوجوان ہی ہے اور یہ مسکراتی ہوئی تصویر باوردی فوجی کی محبوبہ یا اس کی نئی نویلی بیوی کی ہوگی ۔ یہ واقعہ جو ابھی ابھی رونما ہوا تھا، دیکھ کر دلو کے اندر ہی اندر ایک چیخ سی نکل گئی۔ ایک بار پھر دلو کو بہت صدمہ ہوا۔ وہ گھر کی طرف لوٹ رہی تھی اور دور ایک شخص لنگڑاتا ہوا آہستہ آہستہ آگے بڑھ رہا تھا۔ یہ اس کا شوہر تھا۔ دلو کی رفتار پھر بھی تیز نہیں تھی حالانکہ وہ یہ جانتی تھی کہ اس کے بچے

گھر میں بند ہیں اور چابیاں اس کے شوہر کے پاس نہیں بلکہ اس کی جیب میں ہیں۔

غور کیجیے تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ 'کشتی' میں ایک ساتھ تین چار کہانیاں پرورش پا رہی ہیں۔ پہلی کہانی آٹھ نو سال کے بچے کی ہے جو ایک بم دھماکے میں زخمی ہو گیا ہے۔ یہ زخمی بچہ انسانیت کو جوڑنے کے لیے ایک کڑی کا کام کر رہا ہے۔ بچے کی کہانی کافی پھیل سکتی تھی لیکن افسانہ نگار نے بڑی خوبصورتی سے اس کہانی کو یہ کہتے ہوئے انجام تک پہنچا دیا ہے کہ ''گاڑی آ چکی تھی اور کارواں بچے کو لے کر کسی طرف چل پڑا تھا۔'' دوسری کہانی ہاتھ گاڑی پر لہسن بیچنے والے ضعیف آدمی کی ہے جو کشمیر کی غربت اور ہم زبان فوجیوں کے بدبختانہ سلوک کو اجاگر کر رہی ہے۔ اس کہانی کو سمیٹنا بھی بہت مشکل تھا لیکن کہانی کار نے اسے بھی بڑی فنکاری سے انجام تک پہنچا دیا ہے۔ اختتام سنیے:

> ''عورت جب تک دودھ والے کی دکان پر رہی تھی اس نے یہی دیکھا کہ بوڑھا شخص زمین پر بیٹھا اپنے ہاتھوں پر سے سپاہی کے جوتوں سے لگ جانے والی مٹی جھاڑ رہا ہے۔ جب وہ المیونیم کی چھوٹی سی ڈولچی میں ایک پاؤ دودھ لے کر پلٹی تو کوئی مری مری سی آواز میں جیسے کہ رو رہا تھا۔''
>
> ''لہسن، تازہ، تازہ۔''

تیسری کہانی بندوق بردار نوجوان کی ہے جو عوام کے محافظ کے طور پر ایک مثالی کردار ہے۔ اس کی انسانیت اور اس کی ہمدردی کی قسمیں کھائی جا سکتی ہیں۔ یہ کردار کشمیر کی موجودہ صورت حال میں فوجیوں اور سپاہیوں کو ایک نئی روشنی دیتے ہوئے بم کا شکار ہو جاتا ہے۔ اتنے بڑے کردار کی زندگی کے آخری لمحے کو جس دلسوز طریقے سے بیان کیا گیا ہے، وہ ہمارے دلوں کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتا ہے۔

چوتھی کہانی دلو کی ہے۔ دراصل 'کشتی' بندوق بردار نوجوان اور دلو کی زندگی کے آس پاس ہی گردش کر رہی ہے۔ ان دو کرداروں سے کہانی کار نے کشمیر کی بہت عمدہ تصویر کشی کی ہے۔ کہانی میں کشمیر میں پنپ رہی دو طرح کی دہشت گردی کو دکھایا گیا ہے۔ ایک سڑکوں

پر ہونے والی دہشت گردی اور دوسری انتقاماً گھر آنگن کی دہشت گردی۔ آٹھ سالہ بچے کا بم دھماکے میں زخمی ہونا، چوراہے کے سامنے سڑک پر بم دھماکہ اور باوردی نوجوان کی ہلاکت سڑکوں پر ہونے والی دہشت گردی ہے تو دلو کی آبروریزی اور اس کے بھائی مشتاکہ کے ذریعے انتقاماً رشید ڈار کے منجھلے بیٹے کا قتل گھر آنگن کی دہشت گردی ہے۔ پھر یہ بھی کہ مشتاکہ جو دہشت گردی سے نفرت کرتا تھا، حالات نے اسے دہشت گرد بننے پر مجبور کر دیا۔

جہاں تک کہانی کے پلاٹ کی بات ہے تو کہانی کار نے کچھ اس طرح سے پلاٹ تیار کیا ہے کہ کشمیر کی موجودہ صورت حال کی واضح تصویر ابھر آتی ہے۔ کہانی میں بڑی دیانت داری سے ایک طرف جہاں دہشت گردی کی نشوونما کے اسباب بتائے گئے ہیں، وہیں دوسری طرف کشمیر میں پھیلی لاقانونیت اور بدکاری کی بھی نشاندہی کی گئی ہے۔ علاوہ ازیں انسانیت اور ہمدردانہ پہلوؤں کو بھی روشنی میں لایا گیا ہے۔ بہن کی عصمت تار تار نہ ہوئی ہوتی تو مشتاکہ دہشت گرد نہ بنتا۔ دن کے اجالے میں باوردی نوجوان کا قتل لاقانونیت کو اجاگر کرتا ہے۔ باوردی نوجوان اور باریش سپاہی کے کردار کو اگر کہانی کار نے پیش نہ کیا ہوتا تو پھر محافظوں کے حوالے سے کوئی ایک پہلو ہی سامنے آتا۔ دلو کے ذریعے اپنے بچوں کو اپنے ہی گھر میں تالا لگا کر آنے کا بیان نہ کیا گیا ہوتا تو پھر کشمیر کے دہشت زدہ اور غیر یقینی ماحول کے ساتھ ماں کی ممتا اور اس کے خوف سے ہم ناواقف رہتے۔ دلو کے ذریعے بار بار اپنی پھرن میں چابیوں کو تلاش کرنے کا عمل اتنا کربناک ہے کہ جیسے صرف محسوس کیا جاتا ہے، لفظوں میں بیان نہیں کیا جا سکتا۔

کہانی میں ماضی بھی ہے، ماضی کا آئندہ بھی ہے۔ حال بھی ہے لیکن اس کا مستقبل دھندلا ہے۔ ماضی میں دو باتیں ملتی ہیں۔ اول یہ کہ کشمیر ماضی میں بہت خوبصورت تھا، دوئم یہ کہ جب دلو اپنے ماضی کو ٹٹولتی ہے تو اسے اس کی تار تار ہوتی ہوئی عصمت کی کہانی ملتی ہے۔ وہ اپنے عشق کا خون ہوتا ہوا دیکھتی ہے اور زندگی کو نبھانے کے لیے اسے پولیو زدہ شوہر ملتا ہے، جبکہ 'حال' کے طور پر کہانی میں باوردی نوجوان کا قتل دکھایا گیا ہے۔ نیز اسی 'حال' میں غربت اور ظلم وستم کو لہسن بیچنے والے ضعیف شخص کے ذریعے دکھایا گیا ہے۔ جبکہ

کہانی میں دلو کا مستقبل غیر واضح ہے۔ دلو اپنے غیر محفوظ اور دردناک ماضی کے ساتھ باوردی نوجوان کے قتل کی شکل میں حال بھی دیکھ چکی ہے اور مستقبل میں اس کے لیے اندھیرا ہے۔ خوف اور دہشت کی کنجی اس کی جیب میں ہے اور اس کا شوہر چائے انڈے بیچنے کا کاروبار کرتا ہے۔ دلو کے ساتھ بچپن میں جو کچھ ہوا وہ نہیں چاہتی کہ اس کی بچیوں پر اس حیوانیت کی پرچھائیں بھی پڑے۔ کہانی کا یہ بہت اہم پہلو ہے کہ حسین وجمیل دلو کی صورت میں جنت نشاں کشمیر کی خوبصورتی بیان کی گئی ہے۔ یعنی ترنم ریاض نے دلو کی شکل میں کشمیر کو تجسیم کیا ہے۔ دلو ساتویں درجے میں پڑھ رہی ہوتی ہے اور اسی عرصے میں اس کے ساتھ عصمت دری کا اذیت ناک واقعہ پیش آتا ہے۔ دراصل یہ ساتویں درجہ بیسویں صدی کی ساتویں دہائی ہے۔ اسی دہائی سے کشمیر نے اندھیرے کا سفر طے کرنا شروع کیا تھا۔ دلو کی شادی ایک پولیوزدہ شخص سے ہوتی ہے۔ دراصل یہ پولیوزدہ شخص ہمارا پورا معاشرہ ہے۔ چابی خوف کی علامت ہے جبکہ بندوق بردار نوجوان کو امید کی کرن کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ کہانی کے کرداروں کے فعل وعمل میں تضادات ملتے ہیں، جن سے خیر اور شر کے درمیان لکیر کھینچی جا سکتی ہے۔ ترنم ریاض اس خوبی کو بھی نیا پیراہن عطا کرتی ہیں۔

رشید ڈار کے منجھلے لڑکے کا قتل انتقام کا نتیجہ ہے۔ اس انتقام نے کشمیر کو اژدہا کی شکل دے دی ہے۔ معاشرے کو برائیوں سے پاک کرنے کا راستہ انتقام نہیں ہو سکتا۔ کہانی میں ایک بہت ہی چھوٹا کردار ماسٹر جی کا ہے لیکن اس کردار کے قتل ہونے سے ایک حسین زندگی بجھ سی جاتی ہے۔ ماسٹر جی کا کردار مارگ درشک کا ہے لیکن افسوس کہ دہشت گردی کی آنکھ پر اتنا موٹا چشمہ ہے کہ اسے نئی نسلوں کو تعلیم وتربیت اور نئی راہ دکھانے والے ماسٹر جی بھی ایک آنکھ نہیں بھائے۔ اسی طرح بندوق بردار نوجوان کے والٹ میں سے مسکراتی ہوئی لڑکی کی تصویر بھی دراصل اس کشمیر کی تصویر ہے جسے ہم اور آپ اور پورا ہندوستان آج دیکھنے کا متمنی اور مشتاق ہے۔

جہاں تک کہانی کے نام کا سوال ہے ترنم ریاض کے تازہ کار تخیل نے پلاٹ کے کینوس کو پھیلا دیا ہے۔ 'کشتی'، 'آنکھ' اور 'زنجیر' یہ تینوں ملتی جلتی علامتیں ہیں۔ کشتی اور پانی کا جس

قدر دائمی رشتہ ہے اسی طرح آنکھ اور آنسو کا بھی دائمی رشتہ ہے۔ جبکہ آنکھ اور حلقۂ زنجیر کی شکل یکساں سمجھی جاتی ہے۔ اس طرح دیکھا جائے تو ترنم ریاض نے اپنی آنکھوں سے کشمیر کے حالات کا جس طرح مشاہدہ کیا ہے اسے 'کشتی' کا عنوان دے دیا ہے اور زنجیر کا انسلاک اس چابی سے ہے جس سے عورت اپنے گھر میں تالا لگا کر آئی ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ دلو تحفظ کی غرض سے اپنے بچوں کو زنجیروں میں قید کر کے ٹیلی فون بوتھ پر آئی ہے۔ غور کیجیے تو 'کشتی' کے مقدر کی طرح کشمیر کا بھی مقدر ہے۔ یہ کشتی ان دنوں سیاسی حالات کے منجدھار میں پھنس کر رہ گئی ہے۔ انور قمر نے اس کہانی کے نام کے سلسلے میں اپنی رائے کا اظہار ان لفظوں میں کیا ہے:

''مصنفہ کا مدعا ہے کہ ہماری زندگی مساعد و نا مساعد اور سرد و گرم کیفیات سے پُر ہے، جس کے متعینہ عوامل کے پیدا کردہ نتائج پر ہمارا کوئی اختیار نہیں۔ غالباً اس مناسبت سے افسانے کا عنوان 'کشتی' رکھا گیا ہے جسے تصور کی آنکھ سے سمندر کی لہروں پر ہچکولے کھاتے دیکھ کر ہم افسانہ نگار کی بات پر صاد کر سکتے ہیں۔''

جہاں تک کشتی کے اسلوب کی بات ہے تو یہ بہت سادہ اور مستعمل اسلوب ہے جسے ایک مناسب اسلوب کا نام دیا جا سکتا ہے۔ ترنم ریاض کی تکنیک میں کوئی نیا تجربہ نہیں ملتا۔ وہی فلیش بیک کی تکنیک اور وہی بیانیہ کا انداز جو عام طور پر ہم عصر افسانہ نگاروں کے یہاں دکھائی دیتا ہے لیکن ان کا حسن اسلوب یہ ہے کہ وہ بہت سے چھوٹے موٹے واقعات کو بھی اس طرح بیان کر دیتی ہیں کہ وہ ہمارے دلوں میں اترتے چلے جاتے ہیں۔ کشتی میں بھی ان کی یہ خوبی موجود ہے۔ پروفیسر ابوالکلام قاسمی نے ان کی کہانیوں کے اظہاریہ اور بیانیہ پہلو کچھ کو اس طرح سے اجاگر کیا ہے:

''ترنم ریاض ان افسانہ نگاروں میں سے ایک ہیں جن کا اظہار اور بیانیہ ان کی اپنی ذات کے ساتھ تہذیب و ثقافت اور اعلیٰ اقدار پر مبنی ہوتا ہے۔ وہ صورت حال کو کہانی بنانا جانتی ہیں اور اپنے زمانے کے

اسلوبیاتی رویوں سے واقفیت کے باعث کسب فیض بھی کرتی ہیں۔''

آیئے اب 'کشتی' کے دومختصر اقتباسات سے ان کے خوبصورت اظہار و بیان اور بیانیہ کے ساتھ کشمیر کی تہذیب وثقافت اور اعلیٰ اقدار کو ملاحظہ کیجیے:

''عورت نے جیب سے چابیوں کا گچھا نکالا اور دوبارہ جیب میں رکھ لیا۔ عورت کے ہاتھوں کی اوپری جلد کھردری اور کہیں کہیں سے چاک ہوگئی تھی مگر ہتھیلی پھول کی طرح ملائم تھی۔ اس نے گھٹنوں سے ذرا اوپر تک کی لمبائی کا ہلکے رنگوں کی چھینٹ والے کسی موٹے کپڑے کا پھرن پہن رکھا تھا۔ کرتے کی کاٹ کا نسبتاً چوڑا، چغہ نما پیرہن، اتنا کھلا کہ اگر ہاتھ آستینوں کے اندر سے کھینچ کر جسم سے لگا لیے جائیں یا سوکھی جھاڑیوں کی آگ سے بھرے مٹی کے پیالے کے گرد بید کی نرم ہری ٹہنیوں سے بُنی گئی کانگڑی اس کے اندر رکھ لی جائے جب بھی اس پیرہن کی تنگی کا احساس نہ ہو۔ پھر ان کے ساتھ اس نے نیم تنگ پائچوں والی چھینٹ کی شلوار پہن رکھی تھی۔''

''دور کہیں زور سے بادل گرجے تو عورت نے چونک کر آسمان کی جانب نظر اٹھائی۔ لمبی سڑک کے اس پار کوہ سلیمان کی پہاڑی کے ٹیلے کے بالکل اوپر، آسمان کے کنارے پر تازہ برف کے تودوں جیسے سفید بادل دھیمی رفتار میں محو پرواز اسی طرف آرہے تھے۔ ابر کا ایک بڑا سا گالا پہاڑ کی چوٹی پر ایستادہ شنکرآچاریہ کی سرمئی چٹانوں سے تراشے گئے پرشکوہ مندر کے کلس سے الجھا جیسے کہ ٹھہر گیا تھا اور ہو بہو ان بڑے بڑے ناتراشیدہ پتھروں کے رنگ جیسا سرمئی نظر آرہا تھا۔''

ترنم ریاض کی کہانیوں میں کسی نہ کسی طور پر تاریخی واقعات کا ذکر بھی ملتا ہے۔ وہ ایک طرف سیاسی، سماجی اور معاشرتی عناصر کی نشاندہی کرتی ہیں تو دوسری طرف تاریخی واقعات کا ذکر کر کے اپنی کہانیوں میں رنگ بھر دیتی ہیں۔ 'کشتی' میں سلطان زین العابدین کے

دوراقتدار اور جہلم کے علاوہ کوہِ سلیمان کا ذکر کر کے انھوں نے اپنی وسعتِ مطالعہ کا ثبوت دیا ہے۔ انھوں نے کہانی میں چابیوں کا گچھا، پھرن، کانگڑی، مٹی کے پیالے، بید، چغہ نما پیرہن، نیم تنگ پائچوں والی چھینٹ کی شلوار، پہاڑی کے ٹیلے، برف کے تودے، پتھر، بادل، ہاتھ گاڑی، ٹانکا لگی گھنگھریوں والے ہار، سر پر پھیلے سوتی رومال کے نیچے لگی ٹوپی، کسابہ، جھومر، بالی وغیرہ کا ذکر کر کے کشمیر کی زندگی کی بہت خوبصورت عکاسی کی ہے۔ مشتاق احمد کو بار بار 'مشتا کہ' کہہ کر انھوں نے غیر تعلیم یافتہ دیہی زندگی کو جس طرح ابھارا ہے وہ بھی قابل داد پہلو ہے۔

کہانی میں کہانی کار نے کئی مقامات پر اپنے طرز اظہار پر ہلکی سی پرت ڈال رکھی ہے جس کی کرید سے کہانی کا حسن نکھر جاتا ہے۔ انھوں نے ان لفظوں اور جملوں میں اسے سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ چند مختصر اقتباسات دیکھیے:

> ''شام کو جب مشتا کہ اور مجید بٹ کام سے لوٹے تو دلو بے ہوش پڑی تھی۔ اس کی گردن پر خراشیں تھیں اور چہرے پر نیلے دھبے ابھر آئے تھے اور ماں نے اپنے بہت سارے بال نوچ ڈالے تھے۔ اس دن ماں کچھ نہیں بولی تھی۔''

یہاں پر دلو کی آبرو ریزی ہوتی ہے، اس واقعے کو کہانی کار نے بہت درد بھرے لہجے میں قلمبند کیا ہے۔ اب یہ اقتباس دیکھیے:

> ''اسی دن سے مشتا کہ گھر سے غائب ہو گیا تھا اور کئی دن بعد رشید ڈار کے منجھلے لڑکے کی لاش نالے کے پانی میں تیرتی نظر آئی تو مشتا کہ گھر آ کر ماں سے لپٹ کر خوب رویا تھا۔ اس کے بھورے رنگ کے لمبے سے پھرن کے اندر بغل کے پاس ٹخنوں تک پہننے والے جوتے کی ساخت سے ملتی جلتی لوہے کی کوئی بالشت بھر لمبی چیز لٹک رہی تھی۔
> اس دن کے بعد مشتا کہ زیادہ تر گھر سے باہر رہنے لگا تھا۔''

یہاں پر کہانی کار نے یہ نہیں بتایا ہے کہ رشید ڈار کے منجھلے لڑکے کا قتل مشتا کہ نے

پستول سے کیا ہے اور یہ بھی نہیں بتایا گیا ہے کہ مشتاکہ بعد میں دہشت گرد بن جاتا ہے لیکن کہانی کار کے حسن اسلوب سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے۔اب یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ''گھر کے موڑ پر مڑتے وقت دلو نے یہ بھی دیکھا کہ سیاہ رنگ کے ادھ جلے فوجی جوتے کے پاس ایک والٹ کھلا پڑا تھا، اوراس میں ایک مسکراتی ہوئی لڑکی کی تصویر پتلے سے بے رنگ پلاسٹک کے پیچھے سے چپ چاپ جھانک رہی تھی۔''

یہاں پر کہانی کار نے یہ نہیں بتایا ہے کہ بم دھاکے میں بندوق بردار نوجوان مارا جاتا ہے اورلڑکی کی تصویر جووالٹ سے جھانک رہی ہے وہ اس کی بیوی یا محبوبہ کی ہے تاہم کہانی میں جو ہلکی سے پرت ہے وہ رفتہ رفتہ کھل جاتی ہے۔اب یہ اقتباس بھی خاطر نشان ہو:

> ''اب وہ نہایت دھیمی رفتار سے گھر سے راستے پر چل رہی تھی۔ساری سڑک سنسان تھی۔دور ایک شخص داہنا بازو جھلاتا اور بایاں ہاتھ ہر دوسرے قدم کے ساتھ گھٹنے پر دھرتا لنگڑاتا ہوا آہستہ آہستہ آگے بڑھ رہا تھا مگر دلو کی رفتار پھر بھی تیز نہیں ہوئی۔''

یہاں سنسان سڑک پر داہنا بازو جھلاتا اور لنگڑاتا ہوا جو شخص جارہا ہے وہ دلو کا شوہر ہے۔اسے کہانی کار نے اپنے سانچے میں اس طرح ڈھالا ہے کہ بات پوری طرح سمجھ میں آجاتی ہے۔مذکورہ پہلوؤں کو ترنم ریاض نے بہت پرکشش انداز میں پیش کیا ہے، جس سے کہانی کا تاثر برقرار رہتا ہے اور پلاٹ بھی پیچیدہ اور گنجلک نہیں ہوتا۔

مختصر یہ کہ ترنم ریاض کی کہانی 'کشتی' کا اسلوب سادہ ہے اور اظہار و بیان میں تصنع آمیزی کہیں بھی دیکھنے کو نہیں ملتی۔موضوع کافی حساس ہے لیکن انھوں نے بڑی فنکاری سے اس کے ساتھ نباہ کی ہے۔'کشتی' ایک بولڈ کہانی ہے ورنہ کشمیر کے حالات پر مبنی کہانیوں میں یہ Boldness کم کم ہی نظر آتی ہے۔ترنم ریاض نے جس بیباکی سے کشمیر میں پھیلی ہوئی دہشت گردی، خوں ریزی اور ناسازگاری کو پیش کیا ہے وہ بڑی ہمت کی بات ہے۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے ترنم ریاض کے پہلے افسانوی مجموعے ''یہ تنگ زمین'' کی

اشاعت پر ہی انھیں 'وادیٔ کشمیر کا گل نورس' قرار دیا جبکہ دوسرے اور تیسرے مجموعے پر نیر مسعود نے ان کی کہانیوں کے موضوعات اور اسلوب کو سراہا۔ وارث علوی نے کہا کہ ''ترنم ریاض کا بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے انسانی تعلقات کے افسانے کو دوبارہ زندہ کیا ہے۔'' بلراج کومل کو ان کے اسلوب اور اظہار کی تازگی اور سادگی پسند آئی۔ مظہر امام نے کہا کہ ''ترنم ریاض اپنی سادگی، بے تکلفی اور بے ساختگی کی وجہ سے ہمیں ہمیشہ متاثر کرتی ہیں۔'' ریاض پنجابی نے انھیں انسان کے درد و کرب کو اندر تک محسوس کرنے والا فنکار بتایا۔ محبوب الرحمٰن فاروقی نے انھیں قاری کے ذہن پر انمٹ نقش چھوڑنے والی کہانی کار کہا۔ عتیق اللہ نے ترنم ریاض کی شخصیت کے نمایاں پہلو کسک کی نشاندہی کی۔ ابوالکلام قاسمی نے انھیں صورت حال کو کہانی بنانے والا تخلیق کار بتایا۔ سید محمد عقیل رضوی، عبدالصمد، افتخار امام صدیقی، انور قمر، نرنجن تبسم وغیرہ نے ترنم ریاض کی کہانیوں کو نہ صرف پسند کیا بلکہ انھیں محبت کی جوت جگانے والی کہانی کار قرار دیا۔ سید محمد اشرف نے کہا کہ ''موسم، ماحول اور موضوع کی ہم آہنگی کا اعجاز دیکھنا ہو تو معاصر اردو افسانے میں ترنم ریاض سے صرف نظر نہیں کیا جا سکتا۔'' اسی طرح طارق چھتاری نے کہا کہ ''ترنم ریاض کا ہر افسانہ بیانیہ طرز اظہار کا بہترین نمونہ ہے۔'' میں ترنم ریاض کی کہانیوں کے تعلق سے مذکورہ ممتاز اور اہم نقادوں کی طرح کوئی چونکانے والی بات نہیں کروں گا کہ میں اس کا اہل نہیں لیکن اتنا ضرور کہوں گا کہ اگر میں کشتی کا مطالعہ نہ کرتا تو تخلیقی کرب سے جنم لینے والی کہانیوں کے اعجاز سے محروم رہ جاتا۔ 'کشتی' نے مجھے اس خسارے سے بچالیا۔

O

فکری وفنی رویے

- اردو افسانہ: فنی مباحث
- مغربی بنگال میں اردو افسانہ: فکری وفنی رویے

اردو افسانہ: فنی مباحث

اردو افسانے کی ہیئت، اسلوب، تکنیک، موضوعیت، رویے، رجحانات اور مسائل کے حوالے سے ہمیشہ گفتگو ہوتی رہی ہے اور ان تمام مباحث کو کوئی نہ کوئی رخ دینے کی بھی کوشش کی جاتی رہی ہے۔ قدیم فنی ہیئتوں کو نئے قالب میں ڈھالنے کی بات بھی سرخیوں میں رہی ہے۔ اردو افسانے کو شناخت کے ایک نئے حوالہ کے طور پر بھی دیکھا جاتا رہا ہے۔ آزادی سے قبل اور آزادی کے بعد کے افسانوی منظرنامے پر بہت سی تحریریں مل جاتی ہیں۔ اردو افسانوں کے موضوعات کی رنگارنگی بھی زیر بحث رہی ہے۔ افسانوں کی اقسام بھی منوائی جاتی رہی ہے۔ افسانوں کی زبان اور بیان پر آج بھی گفتگو کم نہیں ہوتی۔ مختلف افسانہ نگاروں کے تجربات و مشاہدات اور اسلوب کے تعلق سے ان کی انفرادیت پر بھی بحثیں ہوتی رہتی ہیں۔ گویا اردو افسانے کی اپنی زمین سے وابستگی اور اصل کی فنی ہیئتگی پر لکھی گئی تحریروں کی تعداد کم نہیں ہے۔ اس کے باوجود افسانہ پر غیر جانب دارانہ گفتگو کا فقدان نظر آتا ہے۔ ہر شخص افسانے کو اپنی نظر سے دیکھتا ہے۔ کسی کی عینک علامتی ہے تو کسی کی تکنیک افادی۔ کسی کی عینک جمالیاتی ہے تو کسی کی عینک مختلف رنگوں سے عبارت۔ گویا ہر عینک کہانی میں اپنی دنیا تلاش کر لیتی ہے، کسی کہانی کو کوئی موضوع کے اعتبار سے تعریف کرتا ہے تو کوئی اسی افسانے کو سطحی اور سپاٹ قرار دیتا ہے۔ کوئی شخص کسی کہانی کی زبان اور اس کے ترسیلی کردار کی مدح کرتا ہے تو کوئی علامتی اظہار ہے۔ اسی طرح کوئی براہ راست انداز بیان کو پسند نہیں کرتا تو کوئی علامت، ابہام اور اشاریت کو گنجلک شے قرار دیتا ہے۔ لیکن آج بات کو بھی

تسلیم کرتے ہیں کہ اردو افسانے کو تہہ دار او رمتحرک مفہوم کا حامل ہونا چاہیے اور یہی عصر حاضر کے افسانوی منظرنامے کی سب سے بڑی طاقت بھی ہے۔آج ہیئت وتکنیک میں بھی رنگارنگی دکھائی دیتی ہے اور موضوع میں بھی مختلف تجربات کا اندازہ ہوتا ہے۔آج کے افسانہ نگار اپنی تخلیقات میں میں نئی تازگی اور نئی توانائی کا احساس دلاتے ہیں۔ یہ انسانی زندگی کو نئی راہ سے ہم آہنگ کررہے ہیں۔ پہلے جدت کے نام پر سطحی اور بے معنی کہانیاں وجود میں آئیں لیکن جب آٹھویں نویں دہائی کے افسانہ نگاروں نے انسانی زندگی کی نیرنگی، رنگارنگی اور اپنی تخلیقات کثرت تعبیر پر اصرار کیا تو بہترین کہانیاں وجود میں آئیں۔انھوں نے اپنے پیرایۂ اظہار کو پیچیدہ بنانے سے گریز کیا۔

بیسویں صدی میں بے شمار تجربات کیے گئے جب سے اردو افسانہ اپنے مروجہ اسلوب سے مختلف ہوکر نئے معنی ومفاہیم سے ہمکنار ہوا۔جدیدیت کے سیلاب میں زبان، اسلوب اور موضوع ہر سطح پر شعوری تبدیلیاں دیکھنے کو ملیں اور اظہار کی ایک نئی زبان سامنے آئی۔ موضوع میں اچھوتے پن کا احساس ہوا اور مغربی زبانوں کے اثرات بھی مرتب ہوئے۔ اشارے، کنایے، تشبیہ اور استعارے میں اظہار کا دور شروع ہوا۔ حقیقت بیانی کا طرز اسلوب علامتی اور تمثیلی طرز اسلوب میں منتقل ہونے لگا۔خود کلامی نے اپنی جڑیں مضبوط کیں۔تلازمۂ خیال کی پیچ دار تکنیک کو بروئے کار لایا جانے لگا۔شعور کی رو اور آپ بیتی کی تکنیک کا بھی خوب ذکر رہا۔انتظار حسین، بلراج مینرا، انور سجاد، سریندر پرکاش جیسے افسانہ نگاروں نے ہمیں چونکایا لیکن چھٹی دہائی کے بعد جدیدیت کے نام پر گنجلک تحریریں لکھنے کا سلسلہ شروع ہوگیا۔ کچھ نقاد ایسے سامنے آگئے جنھوں نے دانشوری کے نام پر بے معنی اور غیر ضروری تحریروں کو عظیم فن پارہ قرار دے دیا۔نتیجہ یہ ہوا کہ کہانیوں سے زندگی دو رہونے لگی، قاری کٹنے لگا وہ نئے استعاراتی نظام کو سمجھنے سے قاصر رہا۔لیکن اس درمیان ایک ایسی نسل بھی آئی جس نے تمثیلی کہانیوں کو بیانیہ اسلوب عطا کیا تو تشکیک کا پہلو کم ہوا۔ عبدالصمد، شفق، بیگ احساس، سلام بن رزاق، حسین الحق، نورالحسنین، شوکت حیات، طارق چھتاری، انور خان وغیرہ نے جدید اسلوب کو نیا پیراہن عطا کیا اور اسے نئے لباس

میں پیش کیا۔سلام بن رزاق کے افسانے زنجیر ہلانے والے اور ننگی ......کا سپاہی، انور خان کی کہانیاں کوؤں سے ڈھکا آسمان اور بوڑھا فریم سے نکل گیا، شفق کی کہانیاں خزاں رسیدہ اور خواب، شوکت حیات کی گھونسلہ، گنبد کے کبوتر ایسی ہی کہانیاں ہیں۔حسین الحق کی بارش میں گھرا مکان اور گھنے جنگلوں میں اور عبدالصمد کی شہر بند وغیرہ اسی قبیل کی کہانیاں ہیں۔ بیگ احساس کی پناہ گاہ کی تلاش، ملبہ، مور کا ناچ، انور خان کی کہانی چوراہے پر ٹنگا ہوا آدمی، ذکیہ مشہدی کی کہانی، رنگ ماسٹر، بدّو کا ہاتھی، اسلم جمشید پوری کی لینڈرا، شبراتی، دھوپ کا سایہ، شموئل احمد کی سنگھاردان، طارق چھتاری کی کہانی نیم پلیٹ، برف اور پانی، سید محمد اشرف کی کہانی لکڑ بگھا چپ ہوگیا، مظہر الزماں کی چیونٹی بھی اس تعلق سے قابل ذکر ہیں۔ان میں نئی تکنیک کی کہانیاں بھی ہیں اور حقیقت پسندانہ بھی۔،اس میں بدلتے حالات کی عکاسی بھی کی گئی ہے اور خود کلامی کا انداز بھی ملتا ہے۔ان میں منظری تکنیک بھی ہے اور شعور کی رو کی تکنیک بھی۔مکالماتی کہانیاں بھی ہیں اور کرداری کہانیاں بھی بلکہ بیانیہ انداز ہر جگہ غالب ہے۔

آزادی سے قبل پریم چند نے اردو افسانے کو ایسی بلندی عطا کی کہ ایک بنی بنائی رہ گزر آئندہ نسلوں کو مل گئی۔احمد علی، رشید جہاں، سجاد ظہیر، محمود الظفر نے ترقی پسندی کی جو قندیل روشن کی اس سے اردو افسانہ کہاں سے کہاں پہنچ گیا۔منٹو، بیدی، کرشن چندر، عصمت وغیرہ نے افسانے کو نئی پرواز دی اور اسے عالمی معیار عطا کیا۔اولین دور کا دوسرا منٹو اور بیدی کے ساتھ لکھنے والوں کا ہے جن میں سہیل عظیم آبادی، حیات اللہ انصاری، صدیقہ بیگم، سرلا دیوی جیسے اہم افسانہ نگاروں کو فراموش نہیں کیا جا سکتا۔انہی کے ساتھ قرۃ العین حیدر کا نام بھی بہت نمایاں ہے، جن کی حیثیت ایک لیجنڈ کی ہے۔وہ سکہ بند ترقی پسندوں سے مختلف اور فیشن گزیدہ جدیدیوں سے منفرد تھیں۔پاکستان میں انتظار حسین کو بھی یہی حیثیت حاصل ہے۔ان دونوں فکشن نگاروں کو منفرد شور شرابہ کرنے والوں نے قبول نہیں کیا لیکن حقیقت یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کو اردو فکشن میں وہی مقام حاصل ہے جو کبھی منٹو کو حاصل تھا۔

ان کے بعد ایک اور گروپ سامنے آیا جس میں بلراج مینرا، انور سجاد اور سریندر پرکاش وغیرہ شامل تھے۔ علامتی و تجریدی کہانیاں جن کی دین ہیں۔ ان افسانہ نگاروں نے تجربات کے نام پر کچھ اچھی کہانیاں لکھیں لیکن بعد میں ان کا تجربہ بھی فیشن کا شکار ہو گیا۔ فارمولا بند کہانیاں اشکال کا شکار ہو گئیں۔ سچائی یہ بھی ہے کہ سریندر پرکاش کی بعد میں لکھی گئی کہانیوں سے اردو افسانہ کا ایک نیا افق روشن ہوا۔ اس کے علاوہ ایک خیمہ وہ بھی ہے جس نے ترقی پسندی اور جدیدیت کی مشترکہ ترجیحات کو اپنایا، جس میں رام لعل، قاضی عبدالستار، جوگندر پال، جیلانی بانو، رتن سنگھ، عبدالصمد، سلام بن رزاق وغیرہ کو شامل کیا جا سکتا ہے۔ علاوہ ازیں ایک خیمہ ان کہانی کاروں کا بھی ہے جن کا تعلق کسی بھی خیمہ سے کبھی نہیں رہا۔ شموئل احمد، طارق چھتاری، پیغام آفاقی، غضنفر، مشرف عالم ذوقی، سید محمد اشرف، ساجد رشید، نند کشور وکرم، بیگ احساس، ف۔ س۔ اعجاز، جابر حسین وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ ان کی تخلیقات میں مابعد جدید عہد کی نئی تعبیریں واضح طور پر دکھلائی دیتی ہیں۔ گویا فکشن میں چھ قسم کے تخلیقی جزیرے ملتے ہیں۔ ان جزیروں میں جدیدیت کا جزیرہ سماجی بے تعلقی کی وجہ سے معدوم ہو گیا۔ ترقی پسند جزیرہ بھی بلند آہنگی اور ہنگامے کی نذر ہو گیا۔

آج سماجی سروکار کی تخلیقی کثرت اردو افسانوں میں خوب دیکھنے کو ملتی ہے جبکہ مابعد جدیدیت کی کشادہ آئیڈیولاجیکل ترجیحات نئی نئی شکلوں میں طرز اظہار کا حصہ بن رہی ہیں۔ اب تہہ دار جادوئی حقیقت نگاری اور ثقافتی جزیروں کے احساس کا پرتو بھی کہانیوں میں نظر آتا ہے۔

ساتویں اور آٹھویں دہائی کے درمیان جو اہم کہانیاں مطالعے میں آئیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ ہمارے کہانی کاروں نے سب سے زیادہ تمثیلی اور داستانی طرز اظہار پر زور دیا۔ سلیم اختر، انور قمر وغیرہ کی کہانیوں میں اساطیر اور دیومالائی رنگ چڑھا ہوا ہے۔ اس سفرنامہ میں ایک طرف نئے نئے افسانوی تجربات کا پتا چلتا ہے تو دوسری طرف پیرایۂ اظہار میں پیچیدگی کا احساس بھی ہوتا ہے۔

جہاں تک تجریدی کہانیوں کا سوال ہے تو سچائی یہ ہے کہ زندگی کی جستجو میں تجریدی

کہانیوں کا رشتہ فلسفیانہ اندازِ نظر سے قریب تر ہوجاتا ہے۔ کہانیوں میں خارج سے داخل کی طرف پیش رفت کا رجحان بھی جدید افسانے کی دین ہے۔ یہ بحث طلب رجحان رہا ہے، جس میں خارج کے بجائے انسان کے داخلی کرب اور داخلی مسائل پر گفتگو ہوتی ہے۔ آج فقط مختلف واقعات کے تسلسل کا بیان ہی فکشن نہیں ہے بلکہ انسانی جذبات واحساسات اور زندگی کے مختلف تجربات کی معنی آفرینی کا اظہار بھی اصل فکشن ہے تاہم کچھ افسانہ نگاروں نے آج بھی انتہا پسندی کی قبا اوڑھ رکھی ہے جیسے مابعد جدید ذہن قبول کرنے کو تیار نہیں۔

اردو افسانہ آزادی کے بعد مختلف تجربات سے گزرتا رہا ہے۔ اینٹی اسٹوری کی تکنیک سے بھی کہانیاں لکھی گئی ہیں۔ مرزا ادیب کی کہانی 'دروں تیرگی' اسی کی عمدہ مثال ہے۔ غور کرنے کی بات یہ بھی ہے کہ کیوں بعض افسانہ نگاروں نے کردار، پلاٹ اور کہانی کے ارتقا کو نظر انداز کیا اور علامت نگاری پر اپنی ساری توجہ مبذول کی۔ منطقی رسم ورا ہمنطقی ربط و تسلسل وغیرہ کی اہمیت اب ثانوی درجہ اختیار کر گئی ہے۔ روایتی کہانی کی جگہ جدید کہانی نے لے لی ہے۔ پہلے کہانی کے اختتام کا بخوبی اندازہ ہوجاتا تھا لیکن اب اکثر کہانیوں میں اختتام کا پتہ نہیں چلتا۔ وہ اس لیے کہ زندگی کی طرح کہانی کا خاتمہ بھی ممکن نہیں۔ اب بہت سی ایسی کہانیاں بھی آج لکھی جارہی ہیں کہ کہانی کے اختتام سے بھی ایک نئی کہانی کی ابتدا ہوتی ہے۔

آج کی کہانیوں میں تصور زمان کی اہمیت بھی کم ہوگئی ہے۔ جس کے تحت واقعات زمانی ترتیب سے پیش کیے جاتے تھے۔ شعور کی رو کی تکنیک نے تصور زمان کو مدھم کردیا۔ افسانے کی ایک اور تکنیک کردار کا تصور میں لوگوں سے ہم کلام ہونا ہے۔ دھرم پرکاش آنند کا افسانہ دل ناتواں اس کی مثال ہے۔ اردو میں کہانی کی ایک اور تکنیک خطوط کی شکل میں لکھے جانے کی ہے۔ یہ تکنیک بہت کامیاب تو نہ ہوسکی لیکن ایسی کہانیوں سے مانولاگ (Monologue) کے رنگ ضرور اجاگر ہوئے۔ اختر انصاری کا افسانہ 'لو ایک قصہ سنو' اسی تکنیک کا آئینہ دار معلوم ہوتا ہے۔ آج کی کہانی میں کہانی پن کی واپسی ہوچکی ہے اور بیانیہ کی مراجعت افسانوی کائنات کو منور کرتی ہے۔ آج کہانی کار اور قاری کے درمیان پھر سے ایک گہرا رشتہ قائم ہوچکا ہے لیکن کچھ پرانے لکھنے والے جو آج بھی زندہ ہیں وہ ترسیل کے

مسئلہ کو اسی طرح برقرار رکھا ہے جس طرح 1960 کے بعد کا تخلیقی ماحول تھا۔ علامتی اور تجریدی افسانے آج بھی لکھے جارہے ہیں لیکن وہ میکانکی انداز کے نہیں ہیں اور نہ ہی چیستاں معلوم ہوتے ہیں۔ آج کا افسانہ زندگی کی معنویت کو تلاش کررہا ہے اور ہر معنویت میں ایک نئی معنویت دکھائی دیتی ہے کیونکہ انسانی زندگی کے بحر بےکراں میں غوطہ لگانے کا کام صرف فکشن نگار ہی کرسکتا ہے۔

○

مغربی بنگال میں اردو افسانہ: فکری وفنی رویے

مغربی بنگال میں بنگلہ فکشن کی طرح اردو فکشن کا ماضی بھی روشن رہا ہے، حال بھی روشن ہے اور مستقبل کے بھی روشن امکانات نظر آتے ہیں۔ تحقیق و تنقید، شاعری، ڈراما اور خودنوشت کی طرح اردو فکشن میں بھی تخلیق کاروں کی ایک خوبصورت کہکشاں نظر آتی ہے۔ یہاں کے ناول نگاروں اور افسانہ نگاروں کی گراں قدر خدمات سے فکشن کی ایک نئی دنیا آباد ہے۔ یہاں افسانہ نگاروں نے اپنی بے مثل تخلیقی قوت سے فن افسانہ کو ایک معیار بخشا ہے۔ افسانے کو ایک وقیع صنف ادب کی حیثیت سے روشناس کرایا ہے۔ یہاں کے اردو ادیبوں نے بھی انگریزی اور بنگلہ ادیبوں کی طرح اپنے مزاج کی مخصوص افتاد کے مطابق تکنیک، مواد اور موضوع کی سطح پر تنوع پیدا کیا ہے، زندگی کے آدرشوں کو بڑی خوبصورتی سے پیش کیا ہے۔ افسانوں کی تکنیک کی سادگی، پُرکاری اور لطافت سے اہل ادب کو متاثر کیا ہے۔ کہانی کاروں نے بنگال کے قدرتی مناظر اور تہذیب و ثقافت کی بہترین تصویر کشی کی ہے۔ روشن خیالی کی روایت کو آگے بڑھایا ہے۔ فلسفیانہ غور و فکر کے ساتھ تخلیقی محویت کی طرف لوگوں کو مائل کیا ہے۔ کوہستانی اور مضافاتی علاقوں کے فاقہ کش اور مفلوک الحال کسانوں کے دکھ درد کو اپنے افسانوں میں جگہ دی ہے۔ قحط اور بیماریوں کے عذاب میں مبتلا انسانی زندگی کو موضوع بنایا ہے۔ حسن فطرت کی نیرنگیوں سے ہمارا رشتہ استوار رکھا ہے۔ اپنی کہانیوں سے کائنات کے راز کو افشا کرنے کی کوششیں کی ہیں اور اپنی تخلیقات کو بنگال کی اعلیٰ قدروں سے پوری طرح ہم آہنگ کیا ہے۔

یہاں کے کئی ایسے افسانہ نگار ہیں جن کی کہانیوں میں جذبات کی فراوانی، تجربات کی نیرنگی اور تخیل کی رنگ آمیزی ملتی ہے۔ مذہب، ذات پات، جنس اور رنگ ونسل کی سطح پر مساوات کی آواز سنائی دیتی ہے۔ سیاسی جبر، غلامی اور غربت کے سبب مرتے ہوئے انسانوں کے جملہ مسائل کو اپنے پاکیزہ جذبات سے بیان کیا ہے۔ بقول شخصے ایک موقع پر ممتاز بنگلہ ناول نگار شرت چندر کے ایک پرستار نے کہا کہ ''اسے ٹیگور سے زیادہ آپ کی کہانیاں اچھی لگتی ہیں تو شرت چندر نے جواب دیا کہ یہ ایسی ہے کہ میں تمہارے لیے لکھتا ہوں اور ٹیگور ہمارے اور تمہارے دونوں کے لیے لکھتے ہیں۔'' میں یہی بات بنگال کے اردو افسانہ اور ناول نگاروں کے لیے کہہ سکتا ہوں کہ وہ کسی مخصوص طبقہ کے لیے نہیں بلکہ سب کے لیے لکھتے ہیں۔ خواہ وہ مسلم معاشرہ ہو یا بنگلہ معاشرہ۔ یا پھر مغربی بنگال کی مجموعی زندگی۔ یہاں اردو افسانہ نگاروں کے بیانیہ اور موضوع میں تنوع دیکھنے کو ملتا ہے۔ ان کی کہانیوں میں تہذیبی وثقافتی اور سماجی وسیاسی زندگی کے استعارے بھی موجود ہیں۔ کچھ کہانیاں تو ایسی ہیں جنہیں بنگال کے تہذیبی وثقافتی سیاق میں ہی سمجھا جاسکتا ہے، لیکن یہاں اس سچ کا اظہار بھی ضروری ہے کہ اردو میں اچھے لکھنے والوں کے ساتھ کچھ ایسے بھی افسانہ نگار ہیں جو کسی ہنگامے کے تحت وجود میں آئے اور پس منظر میں چلے گئے۔ کچھ ایسے بھی ہیں جو نیم ادبی کہانیاں لکھ رہے ہیں لیکن کئی وجوہات کی بنا پر وہ بھی جدید افسانوی منظرنامے پر بنے ہوئے ہیں۔ وقت انصاف کرتا ہے، ایسے لکھنے والے وقت کے ساتھ ساتھ حاشے پر چلے جاتے ہیں مگر جو جنوین تخلیق کار ہوتے ہیں وہی تخلیق کی دنیا میں مینارۂ نور بنتے ہیں۔

آزادی کے بعد اردو افسانہ میں زبردست تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ افسانہ نے ترقی پسندی کے خول سے باہر نکل کر علامتوں کی چادر اوڑھ لی۔ نئے نئے تجربے ہوئے۔ شعور اور لاشعور کے بھید بھرے سنگیت وا ہوئے۔ بلراج مینرا جیسے افسانہ نگار سامنے آئے۔ بجوکا اور کمپوزیشن جیسی کہانیاں لکھی گئیں۔ ہیئتی تجربات کے تحت بغیر پلاٹ کی کہانیاں بھی تحریر کی گئیں۔ جہاں تک مغربی بنگال میں افسانوی منظرنامے کی بات ہے تو یہاں آزادی سے قبل سہیل عظیم آبادی، قاضی عبدالغفار، سدرشن، اختر حسین رائے پوری وغیرہ نے جس

خوبصورتی سے افسانوی فصل کی آبیاری کی اس کی توسیع میں رضا مظہری، ابراہیم ہوش، نشاط الایمان اور جاوید نہال وغیرہ نے اہم رول ادا کیا اور بہترین کہانیاں اردو ادب کو دیں۔ شانتی رنجن بھٹاچاریہ، شہزاد منظر، ادیب سہیل، زین العابدین، وہاب اشرفی، کلام حیدری وغیرہ نے بھی بنگال کے افسانوی ادب کو بیش قیمتی کہانیاں دیں۔ دریں اثنا کچھ کہانی کار ہوا کے جھونکے کی طرح آئے اور چلے گئے۔ تاہم ان کی کچھ کہانیوں سے افسانوی ادب ضرور مال مال ہوا۔ سالک لکھنوی، قیصر شمیم، ضیا عظیم آبادی، سہیل واسطی، شاہ مقبول احمد وغیرہ کے نام اس تعلق سے قابل ذکر ہیں۔ سالک لکھنوی کا افسانوی مجموعہ ضرور منظر عام پر آیا لیکن وہ مشہور شاعری سے ہوئے۔

آزادی سے قبل اور بعد میں یہاں جو کہانیاں لکھی گئیں وہ اردو کے افسانوی سفر میں اضافہ کی حیثیت رکھتی ہیں۔ یہاں ترقی پسندی تک سے لے کر جدید اور مابعد جدید گویا ہر رجحان اور ہر تحریک کے زیر اثر کہانیاں لکھی جاتی رہی ہیں۔ یہاں بھی علامت نگاری سے ہم آہنگ افسانے لکھے گئے البتہ بعد میں علامت نگاری کو فوقیت دینے والے افسانہ نگاروں نے بیانیہ طرز اظہار کو اپنایا۔ ظفر اوگانوی نے علامتی طرز کی کہانیاں تحریر کیں۔ انھوں نے اپنی کتاب 'بیچ کا ورق' کے پیش لفظ میں اپنے تخلیقی تفاعل کو واضح بھی کیا ہے لیکن بعد میں ان کے یہاں بھی انداز بیان مختلف ہو گیا۔ قیادت، نمک حرام، فن کار، بے وزنی، قصہ ایک مجسمہ کا وغیرہ ان کی ایسی کہانیاں ہیں جو تنقید کا نشانہ بنیں۔

ظفر اوگانوی نے جدید افسانے کو نیا لب ولہجہ دیا۔ ان کی کہانیوں کے مکالمے سے نئے نئے تجربات کا اندازہ ہوتا ہے۔ ان کی کہانیوں کے عنوان اور کردار فقط عنوان اور کردار ہی نہیں ہوتے بلکہ وہ ایسی زندہ علامتیں بھی ہیں جو ہمیں فکر و آگہی کے گہرے سمندر میں لے جاتی ہیں۔

انیس رفیع بنگال کے ایک ممتاز افسانہ نگار ہیں انھوں نے 'کرفیو سخت ہے' جیسی عمدہ کہانی لکھی ہے۔ گو کہ ان کے افسانوی مجموعہ ''اب وہ اترنے والا ہے'' میں شامل 18/افسانوں پر تجزیہ نما ہونے کا الزام عائد کیا جاتا ہے لیکن سچ تو یہ ہے کہ ان کہانیوں کی اپنی الگ شناخت ہے۔ انیس رفیع نے اپنی کچھ کہانیوں میں اقلیتوں کے عدم تحفظ کے

احساس اور بابری مسجد کی شہادت کو بڑی بیبا کی سے بیان کیا ہے۔ انھوں نے تہذیب وتمدن اور اقدار کی پائمالی کو اجاگر کیا ہے نیز انھوں نے 'دوآنکھوں کا سفر'، 'پولی تھین کی دیوار'، 'ریڑھ کی ہڈی' جیسی کہانیاں لکھ کر اپنی تخلیقی بصیرت کا لوہا منوایا ہے۔ جبکہ 'سبوتاژ'، 'ترتیب'، 'قاف'، 'کاٹھ کے پتلے'، 'لکڑی کے پاؤں والا آدمی'، 'ساتواں بوڑھا' وغیرہ جیسی سپاٹ بیانیہ والی کہانیاں بھی تحریر کی ہیں۔ بنگال کی عصری حسیت کو اجاگر کرنے والی ان کی کئی عمدہ کہانیاں بھی ہیں۔ ان کے یہاں علامتوں کا اظہار بہت پختہ طور پر ہوا ہے۔ معاشرتی مسائل پر ان کی گرفت بہت مضبوط ہے۔

فیروز عابد کا شمار بنگال کے اہم افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ ان کے تین افسانوی مجموعے منظر عام پر آچکے ہیں۔ 'ان کے نام'، 'اندھی گلی میں صبح'، 'نقش برآب'، 'کھلے آسمانوں تلے' ہیں۔ وہ کھلے ذہن کے تخلیق کار ہیں۔ ان کے یہاں موضوعات میں تنوع، رنگارنگی اور کشادگی دیکھنے کو ملتی ہے۔ ہندوستانی تہذیب وتمدن، انسانی رشتے، سیاسی وسماجی بحران، کولکاتہ کی زندگی، اقلیتوں کی بدحالی، غریب، فرقہ پرستی، اقدار کی زبوں حالی جیسے موضوعات سے ان کی کہانیاں آراستہ دکھائی دیتی ہیں لیکن یہ بھی سچ ہے کہ افسانوی فن پر ان کی گرفت بہت مضبوط نہیں ہے۔ موضوع کے ساتھ برتاؤ یعنی Treatment بھی بہت اچھا نہیں ہے تاہم ان کی کہانیاں سماج کو آئینہ دکھاتی ہیں۔ یہ بات بھی درست ہے کہ ان کی کہانیوں میں فن کا استعاراتی وتلازماتی نظام کا فقدان نظر آتا ہے لیکن ان کی تجرباتی حسیت سے ہر کہانی پر اثر ہوجاتی ہے۔

عابد ضمیر شگفتہ نثر لکھنے والے تخلیق کار ہیں۔ ان کی رومانی کہانیاں بھی بہت متاثر کرتی ہیں۔ انھوں نے بعض علامتی کہانیاں بھی تحریر کی ہیں۔ انھوں نے 'ایک راستہ' جیسا اہم افسانہ بھی لکھا ہے۔ جہیز کی لعنت، مزدوروں کی لاچاری اور تنگ دستی کو انھوں نے بڑی بے باکی سے پیش کیا ہے۔ وہ اختصار سے کام لیتے ہیں۔ انھوں نے عورتوں کے مسائل کو بڑی بیباکی سے اپنی کہانیوں میں پیش کیا ہے۔ ان کا زندگی کا مشاہدہ بہت گہرا ہے۔ جنس بھی ان کا پسندیدہ موضوع رہا ہے۔ پگھلتا ہوا وجود، لرزتے آنسو، لوڈشیڈنگ، بند دروازہ، آنسو، دل

ریزہ ریزہ، پاکیزہ ان کے قابل ذکر افسانے ہیں۔ ان کہانیوں کے مطالعے سے ان کی تخلیقی بصیرت کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

ظفر اوگانوی کو جدید افسانے کا ایک اہم تخلیق کار کہا جاتا ہے۔ انھوں نے نئے نئے تجربے بھی کیے۔ ان کا افسانوی مجموعہ 'بیچ کا ورق' بہت مقبول ہوا۔ انھوں نے ایک سے ایک علامتی کہانیاں تحریر کیں۔ فن کار، فاصلہ، کیچوا، قصہ ایک مجسمہ کا اور نمک حرام، بے وزنی ان کی کچھ یادگار علامتی کہانیاں ہیں۔ ان کی بعض کہانیوں کے عنوانات ایسے ہیں جو بلیغ استعارے کی علامت معلوم ہوتے ہیں۔ مثلاً نیا آئینہ، قیادت، بیچ کا ورق۔ یہ عنوانات زندگی کے بلیغ استعارے ہیں۔ ظفر اوگانوی نے تجرباتی افسانے بھی لکھے ہیں اور علامتی بھی لیکن علامتی افسانوں میں وہ زیادہ پختہ کار نظر آتے ہیں۔ ان کا نیا انداز بیان علامتی افسانوں میں ہی نکھرتا ہے۔ کہیں کہیں کچھ افسانوں میں مبہم انداز بھی ملتا ہے مگر ان میں بھی زندگی کی رمق باقی رہتی ہے۔ انھوں نے ہیئت اور مواد کے حوالے سے نئے نئے تجربے بھی کیے ہیں۔ ظفر اوگانوی کو ہم سریندر پرکاش اور بلراج مینرا کے ساتھ شامل کر سکتے ہیں۔

بنگال کے ایک اہم افسانہ نگار سعید پریمی بھی ہیں۔ 'چہرے کی واپسی' ان کا قابل ذکر مجموعہ ہے، جس میں ہر جگہ عورت ہی عورت ہے۔ ان کے یہاں عورت کا تصور پاکیزہ نہیں ہے، بلکہ عورت کے تقدس کی پائمالی نظر آتی ہے۔ وہ کہانی تو خوب لکھتے ہیں لیکن ان کے کلائمکس پر ہمیشہ سوالیہ نشان لگتا رہا ہے۔ روحی قاضی کا نام بھی اہم ہے۔ انھوں نے بھی اپنی کہانیوں میں عورت کی نفسیاتی پہلو کو اجاگر کیا ہے۔ خاندانی زندگی، گھریلو مسائل اور سماجی و معاشرتی زندگی کو سادا اور سلیس انداز میں پیش کیا ہے، لیکن ان کے یہاں بھی افسانوی فن کی کمزوری دیکھی جاسکتی ہے۔ فلم، ڈراما اور افسانہ کے واضح فرق کو سمجھنا کسی بھی کہانی کار کے لیے ضروری ہوتا ہے۔ اظہار بیان پر قدرت حاصل نہ ہونے سے روحی قاضی کے افسانے دیرپا اثرات مرتب نہیں کر پاتے۔ بیک ڈور اسی زمرے کی ایک کہانی ہے۔

بنگال کا ایک توانا نام صدیق عالم کا ہے، ان کی ہر کہانی صحت مند اقدار اور فنی لوازمات سے مزین ہوتی ہے۔ وہ جس موضوع کو بھی چھوتے ہیں اسے ایک فکر انگیز کہانی

بنادیتے ہیں۔ ایسی کہانی جو حقیقت ہوتے ہوئے بھی حقیقت نہ ہو اور کہانی ہوتے ہوئے بھی حقیقت معلوم ہو۔ یہ فن صدیق عالم کو خوب آتا ہے۔

چار رنگ کی کشتی (ناول) لیمپ جلانے والے (افسانوی مجموعہ) اہم تخلیقی کتابوں سے ان کو خوب شہرت ملی۔ ان کا افسانوی سفر سیتاہرن جیسی کہانیوں سے آگے بڑھتا ہے۔ ان کا اختصاص یہ ہے کہ۔ کہانی کی ڈور کو الجھاتے نہیں اسے بڑی خوبصورتی سے پیش کر دیتے ہیں۔

ف.س اعجاز نے شاعری کے ساتھ عمدہ کہانیاں بھی لکھی ہیں۔ ان کا شمار مابعد جدید افسانہ نگاروں کے اولین صف میں ہوتا ہے۔ پلوٹو ان کی ایک بہترین کہانی ہے۔ علاوہ ازیں ان کی بے شمار کہانیوں مقبول ہو چکی ہیں۔ فکروفن پر ان کی گرفت بہت مضبوط ہے۔ انھوں نے افسانہ کے اسرار ورموز کو وسعت دی ہے۔ وہ ایک مکمل افسانہ نگار ہیں۔ بنگال کے افسانوی منظر نامہ کو انھوں نے روشن کیا ہے۔

مشتاق اعظمی کی شناخت بھی مستحکم ہو چکی ہے۔ 'آدھا آدمی، مکمل آدمی' کے مطالعہ سے ان کی فنی چابکدستی اور بصیرت کا اندازہ ہوتا ہے۔ وہ اپنی کہانیوں میں چھوٹے چھوٹے جملوں سے ہمیں بہت متاثر کرتے ہیں۔ ان کی فکر گہری ہے اور آگہی میں چمک ہے۔ انہوں نے انسانی نفسیات کا اظہار بڑے عمدہ انداز میں کیا ہے۔ کوئی نام نہ دو، عرش تا فرش، بھیگی ہوئی سگریٹ، اپنی شکست کی آواز، رول نمبر 47 وغیرہ ان کی عمدہ کہانیاں ہیں۔

بنگال کی خواتین افسانہ نگاروں میں شہیرہ سرور کا نام بہت نمایاں ہے۔ وہ افسانوی فن کے ساتھ اس کے تقاضوں سے بھی خوب واقف ہیں۔ انھوں نے ہمیشہ سماج میں قائم مفروضات پر گہرا طنز کیا ہے۔ پوشیدہ سماجی حقائق پر سے پردہ اٹھایا ہے۔ دراصل ایک سچے فنکار ہونے کے سبب انھوں نے انسان کے اصل چہرے کو بے نقاب کیا ہے۔ عورتوں پر ہونے والے ظلم وزیادتی کو بھی اپنی کہانیوں کا موضوع بنایا ہے۔ ان کا لہجہ شگفتہ ہے۔ نئی زندگی، سفر سے واپسی، فریم کے پیچھے وغیرہ ان کی اہم کہانیاں ہیں۔

عشرت بیتاب نے اپنی کہانیوں میں جدید طرز فکر، اور طرز اظہار کو اپنایا ہے، لیکن موضوعات میں تنوع کے ساتھ گہرائی کا فقدان دیکھا جا سکتا ہے۔ سارا شہر جلتا ہے، جیسی

کہانی وہی لکھ سکتے ہیں، جس کا استعاراتی رنگ ہمیں بہت کچھ سوچنے پر مجبور کرتا ہے۔

مشتاق انجم بھی یہاں کے ایک اہم افسانہ نگار ہیں۔ ''بے گوئی'' ان کا افسانوی مجموعی ہے، جس سے انھوں نے ہمیں بہت چونکایا۔ اسلوب پختہ، زبان شگفتہ ہے۔ ان کا ایک ناول 'رانگ نمبر' بھی ہے جو بہت مقبول ہوا۔

مقصود دانش بنیادی طور پر افسانہ نگار ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ وہ افسانہ لکھنے میں سست رفتاری سے کام لیتے ہیں۔ ادھر وہ فکشن نقاد کے طور پر مقبول ہوئے ہیں۔ ادھر ان کی ایک نئی کتاب 'فکشن کی تعبیر' سامنے آئی ہے۔ ان کی تخلیقی بصیرت و بصارت سے انکار ممکن نہیں۔

انیس النبی نے بھی کئی اچھی کہانیاں لکھی ہیں، جن میں 'جہنم جہنم'، 'عذاب'، 'لفنگے'، 'بساط' وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ ان میں انسانی زندگی کے گہرے نقوش ملتے ہیں۔ جمیل ارشد نے بھی اچھے افسانے لکھے ہیں۔ ان کی کاوش قابل داد ہے۔ ان کا انداز روایتی ہے۔ مطالعہ کی وسعت ان کی کہانیوں کو قوت بخش سکتی ہے۔ 'اپنا پنا گاہ' ایک اچھی کوشش ہے۔ ان کے علاوہ بھی کئی ایسے نام ہیں جن پر افسانے کے حوالے سے گفتگو ہو سکتی ہے۔ ان میں شہناز نبی، خورشید اختر فرازی، شبیر اختر وغیرہ کے نام اہم ہیں۔

مختصر یہ کہ بنگال کا اردو فکشن معیاری بھی ہے اور توانا بھی۔ اس کی روایت مستحکم بھی ہے اور زندہ بھی۔ یہاں بھی تکنیک، مواد اور موضوع کی سطح پر اچھوتی کہانیاں لکھی جاتی رہی ہیں۔ کہانیوں میں اعلیٰ نثر کی تمام خوبیاں بھی مل جاتی ہیں اور کہیں کہیں سطحی درجے کی نثر والی کہانیاں بھی لیکن مجموعی اعتبار سے بنگال میں لکھی جانے والی کہانیوں کا معیار کسی سے زیادہ نہیں تو کم بھی نہیں ہے۔

○

تنقیدی مطالعات

- گوپی چند نارنگ: فکشن شعریات: تشکیل وتنقید
- منٹو کا کہانی کار شکیل الرحمٰن
- بلراج بخشی اور ایک بوند زندگی
- اسلم جمشید پوری اور 'افق کی مسکراہٹ'
- سراج عظیم کی کہانیاں

گوپی چند نارنگ: فکشن شعریات: تشکیل وتنقید

اردو کے برگزیدہ نقاد اور دانشور پروفیسر گوپی چند نارنگ فکشن سے وابستہ نظری اور عملی پہلوؤں کو ایک عرصے سے حیطۂ تحریر میں لاتے رہے ہیں۔ انھوں نے اردو تنقید میں فکشن شعریات یا بیانیات کی اطلاقی جہات کو بڑی دلسوزی کے ساتھ روشن کیا ہے۔

سچ تو یہ ہے کہ اردو ادب عرصۂ دراز تک محمد حسین آزاد کی کتاب 'آبِ حیات' اور الطاف حسین حالی کی تصنیف 'مقدمۂ شعر وشاعری' کا اسیر رہا اور نثری کاوشوں کو ثانوی درجہ دیا گیا۔ دراصل اردو شاعری کے طلسم سے باہر آنے والوں کی تعداد دو چار سے کبھی زیادہ نہیں رہی۔ گوپی چند نارنگ کا امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے اردو شاعری کے ساتھ ساتھ اردو فکشن کو بھی اعتبار بخشا ہے اور ناول اور افسانے کو اردو ادب کے Main Stream میں لانے کا جو فریضہ انجام دیا ہے اور جس سے بحث کی ایک خوشگوار فضا ہموار ہوئی ہے، ان کے پیش روؤں کے یہاں یہ کاوش نظر نہیں آتی کہ ان کے لیے شاعری کی تنقید ہی سب کچھ تھی۔ یہاں یہ کہنے میں ذرا بھی تامل نہیں کہ یہ گوپی چند نارنگ کی خاص توجہ کا نتیجہ ہی ہے کہ آج فکشن کے ذکر کے بغیر اردو ادب کی تاریخ کا کوئی بھی باب ادھورا ہے۔

اسلوبیات، فکریات، تھیوری یا مابعد جدیدیت کے مباحث سے پروفیسر نارنگ کی وابستگی جگ ظاہر ہے تو اردو کی فکشن تنقید سے ان کا سروکار بھی گزشتہ کئی دہائیوں سے گہرا رہا ہے۔ علم بیانیات (Narratology) جو فکشن تنقید کا کلیدی جزو ہے، کے نظری اور عملی مباحث پر انھوں نے معرکتہ الآرا مضامین لکھے ہیں۔ انھوں نے فکشن تنقید کی نئی جہات اور

میلانات کو اجالنے کا کام جس دقتِ نظر سے کیا ہے وہ قابلِ قدر بھی ہے اور لائقِ رشک بھی۔ اور یہ انہیں کی کوششوں کی برکت ہے کہ موجودہ صدی فکشن کی صدی سے تعبیر کی جاتی ہے۔

'فکشن شعریات: تشکیل وتنقید' گوپی چند نارنگ کے فکشن سے متعلق اُن مضامین کا گلدستہ ہے جو گزشتہ چار دہائیوں میں مخصوص تاریخی لمحوں میں لکھے گئے اور جن کی خوب خوب پذیرائی ہوئی۔ یہ مضامین برصغیر کے معیاری رسائل وجرائد کی زینت بنتے رہے ہیں اور ڈائجسٹ بھی خوب کیے جاتے رہے ہیں لیکن کتابی صورت میں ان کے یکجا ہونے کا کام برسوں التوا میں رہا، اس کی وجہ وہ خود بیان کرتے ہیں:

> "فکشن کی تنقید سے میری دلچسپی اسلوبیات، فکریات (تھیوری) یا مابعد جدیدیت کے مباحث سے کسی طرح کم نہیں، تاہم ان مضامین کے یکجا ہونے کا کام برابر التوا میں رہا، شاید اس لیے کہ پچھلے بیس تیس برسوں میں فکریات میں نئے چیلنج سامنے آتے رہے۔ پوری علمیات (Epistemology) وہ نہیں رہی جو پہلے تھی۔ جیسے کہ معلوم ہے ہر عہد اپنے Episteme (علمیاتی زمرہ) سے پہچانا جاتا ہے۔ اس کا اثر ادبیات، سماجیات، کلچر سب پر پڑتا ہے۔ تنقیدی ترجیحات اور رویے بھی اس سے بچ نہیں سکتے۔ اس اعتبار سے زیرِنظر مضامین خود میری ادبی فکر اور تنقیدی سفر کے نشانِ راہ ہیں۔"
>
> (دیباچہ، فکشن شعریات: تشکیل وتنقید، ص9)

نارنگ صاحب نے موضوع کی اہمیت کے پیشِ نظر اور اپنے کچھ احباب کے اصرار پر ان گوہر بار مضامین کو ایک مبسوط کتاب کی شکل دی ہے جس سے فکشن سے دلچسپی رکھنے والوں کو ایک جگہ تمام مضامین مطالعہ کے لیے مل جائیں گے اور انھیں فکشن شعریات سے متعلق اپنی کوئی رائے قائم کرنے میں آسانی بھی ہوگی۔

زیرِنظر کتاب پر پروفیسر شافع قدوائی نے بڑی جگر کاوی سے ایک جامع مقدمہ تحریر کیا ہے، جس میں گوپی چند نارنگ کے مضامین کو Trail blazing قرار دیتے ہوئے کئی اہم

نکات خصوصاً بیانیات پر سیر حاصل گفتگو کی ہے اور ان کی تحریروں کی قدر و قیمت سے ہمیں روشناس کرایا ہے۔وہ لکھتے ہیں:

"افسانہ یا ادبی تخلیق میں آئیڈیالوجی کا نفوذ کس طرح ہوتا ہے،زبان کا خودنگر کردار کیا ہے، بیانیہ کس طرح خود کو قائم کرتا ہے،تخلیقی زبان خود کو کس طرح قائم کرتی ہے، زبان میڈیم ہے یا حقیقت کی شرط، افسانوی متن کا تاریخی لازمیت کی Teleology سے کیا رشتہ ہے؟ ثقافتی کہانی/خلقیہ یعنی Petit or Local story کس طرح حاوی ڈسکورس کے مقابلے میں خود کو قائم کرتی ہے؟ افسانوی متن مفروضہ مرکز کے محور پر گردش کرتا ہے یا نہیں، افسانہ اور امر واقعہ کا باہمی رشتہ کیا ہے، سیاسی طاقت کا ڈسکورس کس طرح فنی تشکیل میں اساسی اہمیت حاصل کرلیتا ہے، یا افسانہ میں Narrative Voice کے Projection کے وسیلے کیا ہیں، بیانیہ کس طرح مقبول عام مذہبی یا تہذیبی تصور یا آئیڈیالوجی کو Subvert کرتا ہے، افسانہ میں کسی ایک مرکزی موضوع کی تلاش کیوں فعل عبث ہے، کرداروں کا تفاعل اور راویوں کا نقطۂ نظر کس طرح افسانوی متن کی Polyphony میں تقلیب کرتا ہے، اس نوع کے انتہائی اہم، حساس اور خیال انگیز سوالات، جن کی گونج شاید ہی اردو میں مروجہ فکشن تنقید میں سنائی دیتی ہو، پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اٹھائے ہیں اور پھر استنادی شہادتوں کے توسط سے مدلل اور مثبت جوابات بھی دیے ہیں۔" (مقدمہ،فکشن شعریات:تشکیل وتنقید،ص 13)

مذکورہ کتاب میں کل 19 مضامین شامل ہیں جس میں پروفیسر نارنگ نے پریم چند، منٹو، بیدی، بلونت سنگھ، انتظار حسین، قرۃ العین حیدر، بلراج مینرا، سریندر پرکاش، کرشن چندر، گلزار، جابر حسین، سلام بن رزاق، منشا یاد، ساجد رشید، انجم عثمانی وغیرہ کے افسانوی

متن پر اپنی دانشورانہ تحریر سے فکشن تنقید کی نئی گزرگاہوں کو روشن کیا ہے۔ انھوں نے فکشن شعریات کے امتیازات اور فکشن تنقید کے امکانات کو جس خوش اسلوبی کے ساتھ واضح کیا ہے یہ انہی کا حصہ ہے۔ اس کتاب میں نارنگ صاحب کی وہ تمام تحریریں شامل ہیں جو فکشن تنقید کے لیے مشعل راہ بنیں۔ ان تحریروں میں انھوں نے ایک طرف جہاں افسانے کے Storyline، متن کی تشکیل نو اور اس کی معنویت پر سوالات قائم کیے ہیں وہیں زبان کے خودنگر کردار، بیانیہ کی تشکیل، تانیثی افسانے کے امتیازات اور افسانے کے ثقافتی خلقیہ پر بھی بحث کی ہے۔ انھوں نے کہانی میں مصنف کی آواز کے ساتھ دوسری آوازوں کے تفاعل پر بھی خیال انگیز مضامین لکھے ہیں۔ انھوں نے کہانی کے رد تشکیلی مطالعہ کو بھی موضوع بحث بنایا ہے اور ان تمام مباحث میں انھوں نے ادق اصطلاحوں یا نظری مسائل سے گریز کیا ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ تھیوری اور تنقید دو الگ الگ چیزیں ہیں۔ کتاب کے دیباچہ میں وہ رقم طراز ہیں:

> ''میرا اصول ہے کہ فکریات فکریات ہے اور تنقید تنقید، دونوں ایک دوسرے کا بدل نہیں۔ ادبی تنقید میں فکریات حاوی ہوجائے تو موشگافیوں کو راہ دیتی ہے جو مرعوب تو کرسکتی ہیں، متاثر نہیں کرسکتیں کہ تنقید کا کام فن پارے کی تعینِ قدر اور تحسین شناسی ہے۔ تنقید بقراطیت کی متحمل نہیں ہوسکتی۔ البتہ فکریات اگر ذہن وشعور کا حصہ بن جائے یا سینے کا نور بن جائے تو تنقید فن پارے کو اجالتی بھی ہے اور خود اپنا بھلا بھی کرتی ہے۔''
>
> (دیباچہ، فکشن شعریات: تشکیل وتنقید، ص 9)

انتظار حسین نے زیر نظر کتاب پر اپنی قیمتی رائے کو کچھ ان لفظوں میں سمیٹنے کی کوشش کی ہے:

> "We see in the articles included in the volume that while engaged in practical criticism Dr. Narang abstains from

scholarly way of writing.

With no concern with literary theories, he is engaged here in the study of Urdu short story with particular reference to different modes of expression as represented by different story writers in different periods. Here his analyses will not be found encumbered with far-fetched references to the theories of fiction and the consequent techniques as practiced by western writers."

(Daily Dawn, Karachi, 7 June 2009)

پروفیسر نارنگ نے اپنی تحریروں میں اس بات کا خاص خیال رکھا ہے کہ ان کا اسلوب واظہار ثقیل اصطلاحوں سے بوجھل نہ ہو۔ اسی لیے ان کا بیان انتہائی شگفتہ ہے اور ہر بات کا جواب استنادی شہادتوں سے دیا ہے۔ انھوں نے فکشن کے لیے تجربات اور نئے اسالیب بیان کی مختلف پرتوں کو آشکار کیا ہے تو علامت پسندی اور تمثیل نگاری کے مختلف پہلوؤں کے ذکر سے اپنی تحریروں میں خوبصورت رنگ آمیزی کی ہے۔ یعنی فکشن شعریات میں تمثیل کے قدیم وجدید پیرایۂ بیان کے فرق کو واضح کرتے ہوئے ان کے گہرے معنیاتی انسلاکات پر روشنی ڈالی ہے نیز اردو افسانے پر داستانوی اسالیب کے رنگ پر جو سوالات اٹھائے گئے ہیں ان سب کا جواب بھی مضبوط اور ٹھوس دلائل سے دیا ہے۔

گوپی چند نارنگ نے اپنے مضامین میں بڑی معروضیت کے ساتھ بڑے سے بڑے فن کاروں کے فنی عیوب کو بھی نشان زد کیا ہے اور ان کی خوبیاں بھی بیان کی ہیں۔ اس کی واضح مثال پریم چند کا افسانہ 'عیدگاہ' ہے جس میں انھوں نے افسانے کے ساتھ پریم چند کی زیادتیوں کو اجاگر کیا ہے۔ اپنے مضمون 'افسانہ نگار پریم چند' میں انھوں نے 'کفن'، 'عیدگاہ'، 'سوا سیر گیہوں'، 'دو بیلوں کی کہانی'، 'جرمانہ'، 'دودھ کی قیمت'، 'شطرنج کے کھلاڑی'، 'پوس کی

رات' جیسی پریم چند کی اہم کہانیوں کی تکنیک میں Irony کے استعمال کا محاکمہ کیا ہے جبکہ 'منٹو کی نئی پڑھت' میں منٹو کے فن کو ایک عورت کی گھائل روح کے درد کو حاصل کرنے والا فن قرار دیا ہے۔ 'بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں' اور 'ایک باپ بکاؤ ہے' ان کی معروضی تجزیاتی فکر کا نتیجہ ہے۔ اردو فکشن تنقید میں یہ دونوں مضامین نشان راہ کی حیثیت رکھتے ہیں، جس سے ان کی تنقیدی ژرف نگاہی کا اندازہ ہوتا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے اپنے مضمون 'چند لمحے بیدی کی ایک کہانی کے ساتھ' میں 'ایک باپ بکاؤ ہے' کا جو تجزیاتی مطالعہ کیا ہے اس سے افسانہ نگار کے موضوعاتی اور فنی سروکار واضح ہوتا ہے نیز انسان کے آبائی رشتوں کے تقدس اور خدا کے آبائی تصور پر چوٹ کرتا ہے۔ وارث علوی نے ان مضامین کو شاہکار قرار دیتے ہوئے کہا تھا کہ میں نے خود نارنگ صاحب سے افسانوی تنقید کے بہت سے ہنر سیکھے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''نارنگ صاحب کے دلچسپ ترین مضامین وہ ہیں جو انھوں نے راجندر سنگھ بیدی پر لکھے ہیں۔ 'بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں' اور 'ایک باپ بکاؤ ہے' کا وہ تجزیہ جو 'اظہار' میں شائع ہوا تھا۔ ایمان کی بات یہ ہے کہ ان دونوں مضامین کو میں نے جب بھی پڑھا ایک نشہ سا چھا گیا۔''
>
> ''بیدی کے افسانوں کو ہم حقیقت پسند افسانوں کے طور پر ہی پڑھتے آئے ہیں۔ ان افسانوں کی استعاراتی اور اسطوری فضا سے کم از کم میں تو اُسی وقت واقف ہوا جب نارنگ نے ان کی طرف توجہ دلائی۔ 'ایک باپ بکاؤ ہے' اور 'ایک چادر میلی سی' کا حسن ہی نہیں بلکہ ان کی صحیح معنویت بھی ان تنقیدوں کے بعد واضح ہوئی۔''
>
> (جدید افسانہ اور اس کے مسائل، وارث علوی، ص 65-66)

'انتظار حسین کا فن: متحرک ذہن کا سیال سفر' میں انھوں نے سیاسی بیانیات کی اصطلاح استعمال کیے بغیر ان کے Political Discourse کو دلائل سے پیش کیا

ہے۔ 'اردو میں علامتی اور تجریدی افسانہ' میں انھوں نے بلراج مینرا اور سریندر پرکاش کی کہانیوں میں علامتوں کی نشاندہی کرتے ہوئے ان کی معنوی تہہ داری کو روشنی میں لایا ہے۔ 'بلونت سنگھ کا فن: سائیکی، ثقافت اور شکستِ رومان' کے عنوان سے لکھے گئے اپنے مضمون میں کہانیوں کے تجزیے سے پروفیسر نارنگ نے شکستِ رومان اور اقدار کے زوال کی معنویت کو پہلی بار ابھارا ہے۔ یہ پہلا مضمون ہے جس نے بلونت سنگھ کو بطور افسانہ نگار پوری ادبی دنیا سے متعارف کرایا۔ 'جابر حسین کی آلوم لا جاوا اور ٹال کی مرنی' والے مضمون سے مابعد جدید فکشن تنقید کی اطلاقی جہتیں روشن ہوتی ہیں۔ 'ساجد رشید: مہانگری زیرناف اور سماجی ڈسکورس' میں انھوں نے ساجد رشید کی کہانیوں میں تہذیبی، سماجی اور سیاسی مسائل کا ڈسکورس قائم کرتے ہوئے ان کے موضوعاتی بوقلمونی کو سراہا ہے۔ ساتھ ہی مہانگر کے زیرناف (Underbelly) اور دوسرے پہلوؤں سے متعلق تشکیل کردہ ان کے بیانیہ کو پرکشش قرار دیا ہے۔ گویا ان کی کہانیوں میں مہانگر کا وجود سانس لیتا ہوا نظر آتا ہے جبکہ 'مدرسے اور مولسری سے لگی کہانی' میں تہذیبی بحران سے پیدا ہونے والے مسائل کو انجم عثمانی کے فن کی بنیادی اساس قرار دیا ہے۔ اسی طرح 'گلزار کی کہانیوں میں زندگی کی کتاب' میں انھوں نے نظریاتی وابستگی اور فنی درجہ بندی سے حد درجہ اجتناب پر گفتگو کی ہے اور گلزار کے افسانوں کے اسرار و رموز پر سے پردہ اٹھایا ہے۔

'فکشن کی شعریات اور ساختیات' میں نارنگ صاحب نے ساختیاتی مطالعے کے بنیادگزاروں کی خدمات کا ذکر کیا ہے اور لوک کہانیوں کی اصل یعنی متھ، فکشن کے صنفی نظام، بیانیہ کے معنیاتی نظام اور ڈسکورس کی تفریق پر جم کر لکھا ہے۔ 'نیا افسانہ: روایت سے انحراف اور مقلدین کے لیے لمحۂ فکریہ' میں انھوں نے کہانی میں کہانی پن پر خاصا زور دیا ہے جبکہ 'نیا افسانہ: علامت، تمثیل اور کہانی کا جوہر' میں نئی کہانی کے رشتے کو کتھا کہانی کی پرانی روایت سے جوڑ کر دیکھا ہے۔ کتاب میں دو مضامین ('جدید نظم کی شعریات اور کہانی کا تفاعل' اور 'مثنوی گلزارنسیم کی معنویت') ایسے ہیں جو شاعری سے متعلق ہیں تاہم ان میں بھی وہ فکشن موضوعِ بحث آیا ہے جس کا اظہار شعری بیانیوں کے سانچے میں ڈھل کر ہوا ہے۔ 'جدید نظم

کی شعریات اور کہانی کا تفاعل' میں انھوں نے بیانیہ کی ساخت اور اس کے عمل پر معروف شعرا کی نظموں کے حوالے سے دلچسپ باتیں کی ہیں۔ 'مثنوی گلزار نسیم' میں نارنگ صاحب نے اپنی آرکی ٹائپل تنقید سے گہری دلچسپی کا ثبوت دیا ہے اور مثنوی کی زیریں ساخت کے تفاعل پر عمیق نظر ڈالی ہے۔ 'کرشن چندر اور ان کے افسانے' میں افسانہ نگار کے مختلف اسالیب پر گفتگو کی ہے اور فن پر ان کی کمزور گرفت کو بھی بیان کیا ہے۔ 'پرانوں کی اہمیت' میں انھوں نے پرانوں کے کرداروں اور کہانیوں کے حوالے سے ان کے متن کے مطالعے پر اصرار کیا ہے نیز پرانوں کے عام ڈھانچے کو مکالمہ قرار دیا ہے۔ اس کتاب میں قرۃ العین حیدر پر انگریزی میں ایک مضمون "Qurratul Ain Hyder : An Author Par Excellence" بھی شامل ہے جس میں ان کے فن پر بصیرت افروز گفتگو کی گئی ہے۔ واضح رہے کہ پروفیسر نارنگ نے گیان پیٹھ ایوارڈ کے لیے بحیثیت کنویز یہ مضمون لکھ کر قرۃ العین حیدر کو یہ ایوارڈ دینے کی سفارش کی تھی۔

مختصر یہ کہ فکشن مطالعات میں یہ کتاب ایک ایسا دریا ہے جس سے اہل نقد و نظر ہمیشہ سیراب ہوتے رہیں گے۔

○

منٹو کا کہانی کار شکیل الرحمٰن

منٹو ایک بڑا فنکار تھا۔ بڑا ہی نہیں بلکہ عظیم فنکار۔ ایک ایسا فنکار جس کے باطن کی تڑپ نے ہمارے ذہن کو حیران و ششدر کر دیا لیکن اسے ستم ظریفی کہیے کہ اس کی مضطرب روح کو سمجھنے کی یکسر کوشش نہیں کی گئی۔ منٹو کے سینے میں بہروپیے سماج کے خلاف جو آگ دہکتی رہی اس کو قابل اعتنا نہیں سمجھا گیا۔ بلکہ منٹو کو ہمیشہ سماج کا دشمن، ادب کا دشمن اور باغی قرار دیا جاتا رہا۔ جب کہ سچائی یہ ہے کہ منٹو ہر عہد کی شان ہے۔ اسے جس عہد میں پڑھا جائے گا وہ اس عہد کا ہی معلوم ہوگا۔ یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر منٹو نے ایسا کیا کیا کہ ملامتوں اور رسوائیوں کا طوق اس کے گلے میں ڈالا گیا، اس پر مقدمے چلائے گئے، گالیاں دی گئیں اور جرمانے عائد کیے گئے۔ گویا وہ سب کچھ ہوا جو رسوائی کے اسباب بن سکتے تھے۔ جواب یہی تو ہوسکتا ہے کہ منٹو نے ان تمام فرسودہ عقائد اور ذہنی رویوں پر کاری ضرب لگائی جو صدیوں سے رائج تھے۔ طبقۂ اشرافیہ کی ریاکاری، ناانصافی اور ظلم و زیادتی کو بے نقاب کیا اور عورتوں کے ذہن و شعور کو بھی بیدار کیا۔ منٹو دوسروں سے بہت مختلف تھا۔ اتنا مختلف کہ ہم سوچ بھی نہیں سکتے۔ وہ اتنا مختلف اور الگ کیوں کر تھا، اس کی ناآسودگی کیسی تھی، اس کا باطنی اضطراب کیوں کر تھا، وہ سماج کے مکروہ چہرے کو بے نقاب کرنا کیوں چاہتا تھا۔ بورژوا طبقہ کی اصل حقیقت کو آشکار کرنے کا اس کا منشا کیوں تھا۔ منٹو کے حوالے سے یہ چند سوالات ہمارے ذہنوں پر آج بھی دستک دیتے ہیں۔ یہ ناقدریٔ زمانہ ہی تو ہے کہ اتنے بڑے تخلیق کار کے ذہنی کرب کو بانٹنے کی کم کوشش کی گئی بلکہ کی ہی نہیں گئی۔ پروفیسر گوپی

چند نارنگ نے اپنے مضمون 'منٹو کی نئی پڑھت: متن، ممتا اور خالی سنسان ٹرین' میں منٹو کے تخلیقی وفور پر دانشورانہ گفتگو کرتے ہوئے اس درد کو ان لفظوں میں پرویا ہے:

''منٹو کی روح ایک گھائل فنکار کی روح ہے جو پورے عہد سے ستیزہ کار نظر آتی ہے۔ اس کے تخلیقی کرب کی تہہ میں بنیادی محرک اس کا یہی رویہ ہے کہ وہ doxa سے کسی بھی سطح پر سمجھوتہ نہ کرسکتا تھا۔ اس بغاوت کی چنگاریاں زندگی بھر اڑتی رہیں اور پوری اردو دنیا منٹو کے ہاتھوں پے بہ پے صدموں کا شکار ہوتی رہی۔ منٹو کی زندگی میں منٹو کو کم سمجھا گیا بلکہ سمجھا ہی نہیں گیا ہے۔''

(جدیدیت کے بعد، ص: 303-302)

یہ حقیقت ہے کہ منٹو کو نہ تو اس کی زندگی میں سمجھنے کی کوشش کی گئی اور نہ ہی مرنے کے بعد اس کی افہام و تفہیم ہی ہوسکی۔ زندگی میں جو تحریریں آئیں ان میں سے بیشتر تحریریں تعصبات و تحفظات پر مشتمل تھیں اور بعد از مرگ جو تحریریں آئیں ان میں زیادہ تر تعریفی و توصیفی نوعیت کی تھیں۔ گویا تنقیص و تنقید بھی جذباتی اور تعریف بھی جذباتی۔ منٹو کے متن کی سنجیدہ قرأت کے فقدان کے سبب اس کی ادبی تنقید نہ ہوسکی۔ نتیجتاً منٹو کے باطنی اضطراب پر جس غور و فکر کی ضرورت تھی اس پر ہماری نظر نہیں گئی۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے مذکورہ پہلوؤں پر بھی پہلی بار ہماری توجہ مبذول کراتے ہوئے اپنے خیالات کا اظہار ان لفظوں میں کیا ہے:

''منٹو کی زندگی میں اس کے بارے میں جو لکھا گیا، زیادہ تر سطحی اور صحافیانہ اور لچر و پوچ ہے۔ انتقال کے بعد رویہ بالکل بدل گیا لیکن اگر پہلے یکسر تنقیص ہی تنقیص تھی تو بعد کا انداز یکسر تعریفی و تقریظی ہے۔ دوسرے لفظوں میں اگر پہلا رویہ سراسر جذباتی اور غیر ادبی تھا تو دوسرا رویہ بھی اتنا ہی غیر ادبی اور غیر تخلیقی ہے۔ فقط زاویہ بدل گیا ہے نوعیت وہی ہے یعنی تنقیص بھی سراسر جذباتی تھی اور تحسین بھی سراسر جذباتی۔ موت سے پہلے کا منٹو فحش نگار اور مخرب اخلاق تھا،

بعد کا منٹو فقط کوٹھوں، رنڈیوں، دلالوں اور بھڑ ووؤں کا فنکار بنا دیا
گیا، اس کے تخلیقی درد و کرب، اس کے باطنی اضطراب، اس کے
اتھاہ دکھ اور اس کے گہرے الم پر جیسی توجہ ہونا چاہیے تھی، وہ کلی
استرداد اور کلی ایجاب کے ان غیر ادبی جذباتی رویوں میں کہیں دب
کر رہ گئی۔" (جدیدیت کے بعد، ص:310-309)

پروفیسر نارنگ نے منٹو کے تعلق سے جن نکات پر روشنی ڈالی ہے اور جس تشنگی کی طرف ہماری توجہ دلائی ہے دراصل پروفیسر شکیل الرحمٰن نے اپنی کتاب 'منٹوشناسی' میں اس تشنگی کو کم کرنے کی کامیاب سعی کی ہے۔ انھوں نے منٹو کے تخلیقی اضطراب اور اس کے گہرے الم کو بالکل ایک الگ زاویے سے دیکھا اور محسوس کیا ہے۔ منٹوشناسی میں 15/ افسانوں کے تجزیے شامل ہیں اور سیکس پر ایک علاحدہ مضمون بھی ہے۔ ان سب کے مطالعہ کے بعد یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ شکیل الرحمٰن نے منٹو کی کہانیوں پر بڑی مدبرانہ اور منصفانہ گفتگو کی ہے۔ ان کی تنقید پر کوئی نظریاتی غلاف چڑھا ہوا نظر نہیں آتا۔ انھوں نے نہ تو منٹونواز ہونے کا ثبوت دیا ہے اور نہ ہی منٹومخالف ہونے کا کوئی جواز ہی پیش کیا ہے۔ جس طرح منٹو نے سماج کے اصل چہرے کو سامنے لایا ہے اسی طرح شکیل الرحمٰن نے منٹو کے تخلیقی منشائے شہود کو اجاگر کرنے میں بڑی دلسوزی، بے باکی اور جرات مندی کا مظاہرہ کیا ہے۔ انھوں نے منٹو شناسی میں جن کہانیوں مثلاً ٹوبہ ٹیک سنگھ، بابو گوپی ناتھ، بو، ہتک، ممی، موذیل، خوشیا، شاہ دولے کا چوہا، ٹھنڈا گوشت، سرکنڈوں کے پیچھے، سہائے، کھول دو، شاردا، سرمد اور ممد بھائی کی افہام و تفہیم کی ہے، ان سب کا آغاز کسی نہ کسی کہانی، کسی نہ کسی تمثیل، ادبی اصطلاح اور معنی خیز جملوں سے کیا ہے۔ یہ ان کی شعوری کوشش یوں ہی نہیں ہے بلکہ ان کے پس پشت ان کے گہرے مطالعات کا اندازہ ہوتا ہے۔ وہ منٹو کی کہانی کا تجزیہ کرتے وقت جب کسی دوسری کہانی کی مدد لیتے ہیں تو منٹو کی کہانی کی وسعت کا پتہ چلتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ شکیل الرحمٰن تجزیہ نگار یا تنقید نگار نہیں بلکہ وہ منٹو کا قصہ گو ہیں۔ تبھی تو وہ تفہیم و تجزیے میں آسانیاں پیدا کرنے کے لیے کسی اور کہانی کو برتتے ہیں۔ دراصل شکیل الرحمٰن کا اپنا مخصوص اسلوب

اظہار بھی ہے اور کہانی کی کڑیوں کو مضبوطی فراہم کرنے کی سمت ایک ہنرمندی بھی۔ مثلاً وہ ٹوبہ ٹیک سنگھ پر اپنی گفتگو کا آغاز گڈریا کی اس کہانی سے کرتے ہیں جسے حضرت عیسیٰ نے سنائی تھی۔ پھر گڈریا کی کہانی سے ٹوبہ ٹیک سنگھ کا اس طرح انسلاک کر دیتے ہیں کہ ایسا محسوس ہوتا ہے گویا گڈریا کی کہانی میں منٹو کی کہانی ضم ہوگئی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''سعادت حسن منٹو کی کہانیوں کو پڑھتے ہوئے کچھ ایسا ہی محسوس ہوتا ہے، جیسے منٹو ہی گڈریا ہوں! بہت سی بھیڑوں کو جنگل میں چھوڑ کر کسی کمزور، بہت کم بال والی، بیمار، ناپسندیدہ، اندر باہر سے بے چین بھیڑ کو اپنے کندھوں پر اٹھائے دوڑے چلے آرہے ہیں، ایسی بھیڑ کہ کہ جسے گھر والے پسند نہیں کرتے اور جنہیں وہ عزیز جانتے ہیں۔ ان کی آنکھوں میں عجیب چمک ہے، عجیب روشنی ہے! وہ روشنی اور چمک جسے حضرت عیسیٰ نے اس گڈریا کی آنکھوں میں دیکھا تھا، ہم بھی منٹو کی آنکھوں میں دیکھتے ہیں۔''

(منٹو شناسی اور شکیل الرحمٰن، از کوثر مظہری 2008ء، ص:14-13)

'بابو گوپی ناتھ' میں شکیل الرحمٰن تمثیل سے کہانی کے تجزیے کی ابتدا کرتے ہیں۔ استاد کوشی اپنے شاگرد ہوشن کو بار بار آواز اس لیے دیتا ہے کہ ہوشن جاگتا رہے، سو نہ جائے کیوں کہ استاد کا کام شاگردوں کو بیدار کیے رکھنا ہوتا ہے۔ اگر یہ کام استاد نہیں کر سکتا تو پھر وہ استاد نہیں۔ شکیل الرحمٰن لکھتے ہیں:

''منٹو بھی کوکوشی ہیں ایک فنکار کوکوشی! جگائے رکھنا چاہتے ہیں، چاہتے ہیں سارے ہوشن جاگے رہیں، یہ محسوس کرتے رہیں کہ وہ ہیں، ان کا وجود ہے۔'' (منٹو شناسی اور شکیل الرحمٰن، ص:26)

غور کیجیے کہ شکیل الرحمٰن نے ایک تمثیل کی مدد سے منٹو کی کہانی 'بابو گوپی ناتھ' میں کتنے رنگ بھر دیے ہیں۔ یہ حسن ان کی تنقید اور تجزیے کا ہے۔ منٹو کی یہ کہانی جب تمثیلی پیرایے میں ڈھل کر ہمارے سامنے آتی ہے تو اس کی معنویت دوہری ہو جاتی ہے اور ہمیں جھنجھوڑ کر رکھ دیتی ہے۔

اسی طرح شکیل الرحمٰن نے منٹو کی کہانیوں 'بو' اور 'ہتک' کے تجزیے میں گوتم بدھ کا سہارا لیا ہے۔ انھوں نے گوتم بدھ کو آئیڈیل بنا کر بو اور ہتک کے تجزیے کی اہمیت بڑھادی ہے۔ کرداروں کی تکلیف اور درد کو اجاگر کردیا ہے۔ 'بو' کا آغاز وہ کچھ اس طرح سے کرتے ہیں:

"کہا جاتا ہے جب گوتم بدھ کسی جنگل سے گزرتے درختوں پر بہار آنے لگتی، ایسا ہوتا تھا، کوئی معجزہ نہیں تھا، یہ پھول کوئی دیکھتا نہ تھا، اس لیے کہ پھولوں کی صورتیں دکھائی نہیں دیتی تھیں۔ دراصل تمام پھول درختوں کے احساس ہوتے۔" (منٹوشناسی اور شکیل الرحمٰن، ص:37)

اب ذرا یہ دیکھیے کہ انھوں نے گوتم بدھ کو مثال بنا کر 'بو' کے رندھیر کے تجزیے کو کتنا گہرا اور وسیع کردیا ہے:

"بو' رندھیر کا تجربہ ہے، انسانوں کے جنگل سے تخلیقی فنکار نے جس درخت کے احساس کو شدت سے محسوس کیا، جس کے احساس سے رشتہ قائم کیا اور جس کے احساس کے رنگوں کا جلوہ دیکھا اور جسے ایک جمالیاتی انکشاف کی صورت پیش کیا وہ رندھیر ہے۔"

(منٹوشناسی اور شکیل الرحمٰن، ص:37)

'ہتک' میں بھی شکیل الرحمٰن نے گوتم بدھ کے تعلق سے ایک کہانی کو پرویا ہے اور ایک تخلیق کار اور قاری کے درمیان رشتے کو بہت ہی دلچسپ اور موثر انداز میں پیش کیا ہے۔ دراصل اس تجزیے سے کردار کی پیاس اور قاری کی پیاس آپس میں مل جاتی ہے، جس سے پیاس میں اضافہ ہوجاتا ہے۔ تکلیف بھی بڑھ جاتی ہے اور درد جاگ اٹھتا ہے۔ انھوں نے کیا ہی خوب تجزیہ کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"ہتک اردو فکشن کا ایک شاہکار ہے۔ سعادت حسن منٹو نے دراصل اپنی تشنگی اپنے باطنی کرب کے ساتھ ہمیں اس طرح دی ہے کہ ہم اپنی پیاس اور اپنے درد کے تئیں زیادہ بیدار اور آگاہ ہوگئے ہیں، فنکار اور اس کے موضوع اور اس کے کردار کی پیاس قاری کی پیاس سے مل گئی

ہے اور درد بڑھ گیا ہے، کرب میں اضافہ ہوگیا ہے، یہ درد ہی سچائی کا
عرفان ہے۔" (منٹوشناسی اور شکیل الرحمٰن، ص:52)

دراصل 'بُو' اور 'ہتک' کی معنویت میں اس وقت اور وسعت اور کشادگی پیدا ہوجاتی ہے جب اس کے اظہار کے لیے تجزیہ نگار گوتم بدھ کا سہارا لیتا ہے۔شکیل الرحمٰن نے گوتم بدھ کی طرح کبیر کا سہارا لے کر منٹو کی کہانی 'ممی' کا خوبصورت تجزیہ کیا ہے۔ انھوں نے کبیر کے حوالے سے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ درخت کو نظر انداز کرنے پر جنگل کو حاصل کرنا ناممکن ہے۔ کیوں کہ وجود درخت کا ہی ہوتا ہے۔اس لیے جنگل کو پانے کے لیے درختوں کو پہچاننا ہوگا۔اس وژن کو کچھ اس طرح انھوں نے اجاگر کیا ہے۔وہ لکھتے ہیں:

"فکشن کا بڑا فنکار جنگل تلاش نہیں کرتا، درختوں سے رشتہ قائم کرکے انھیں جاننا پہچاننا چاہتا ہے۔ وہ انسانوں کے جنگل سے کرداروں کو منتخب کرتا ہے۔ ایسے کرداروں کو جو اس کے مشاہدہ اور بصیرت کا جزو بن جاتے ہیں۔ وہ انھیں اپنے تخلیقی تخیل کے سانچے میں ڈھال کر پیش کرتا ہے۔" (منٹوشناسی اور شکیل الرحمٰن، ص:65)

تجزیہ کا یہ بالکل انوکھا تجربہ ہے جو شکیل الرحمٰن کے یہاں نظر آتا ہے۔ وہ چھوٹی چھوٹی کہانیوں کا ذکر کر کے منٹو کی کہانیوں کو زندگی عطا کردیتے ہیں۔اسی طرح 'سرکنڈوں کے پیچھے' کہانی میں جو راز چھپا ہے، اس کا انکشاف 'کراس' کو علامت بنا کر کیا گیا ہے اور یہ بتایا گیا ہے کہ فکشن کے کردار افقی اور عمودی دو طرح کے ہوتے ہیں۔منٹو کی کہانی 'سرکنڈوں کے پیچھے' اس لیے پُراثر ہوگئی ہے کہ اس میں ایک عمودی کردار کا اچانک ظہور ہوتا ہے۔'موذیل' میں بھی 'ژن' کے بانی اور موسس بودھی دھرما کی داڑھی ہے یا نہیں ہے، کو بنیاد بنا کر زندگی کی سچائی تک رسائی حاصل کی گئی ہے۔ 'خوشیا' میں بھی تمثیل کی مدد لی گئی ہے اور 'ژن مصور' اپنی تصویر میں گم ہوجاتا ہے، اسی طرح فنکار بھی اپنے فن میں گم ہوجاتا ہے۔

'سہائے' میں شکیل الرحمٰن نے کسی تمثیل یا کہانی کا سہارا تو نہیں لیا ہے مگر معروضیت کے ساتھ جس انداز میں تجزیہ پیش کیا ہے اس سے ہیومنزم کی صحیح تصویر نمایاں ہوجاتی ہے۔

اسی طرح 'کھول دو' میں بھی کسی کہانی سے تجزیہ کا آغاز تو نہیں ہوتا مگر فکر انگیز تجربات کی روشنی میں کہانی کی وسعت کا اندازہ ہوتا ہے اور رقاصی اور رقص کے رشتے سے 'کھول دو' کی معنویت ابھرتی ہے نیز ایک تکلیف دہ اور اذیت ناک المیہ سے ہم دوچار ہوتے ہیں۔ فسادات پر لکھے گئے اس افسانہ سے فنکار کے گہرے مشاہدہ کا علم نئے زاویے سے ہوتا ہے۔ 'شاردا' کے تجزیے سے محبت کی کئی جہتوں کو آشکارا کیا گیا ہے۔ جب کہ 'شاہ دولے کا چوہا' میں حضرت عیسیٰ کے اس تجربے کو بنیاد بنایا گیا ہے جو انہیں کوہِ طور پر ہوا تھا۔ گوتم بدھ کو گہری خاموشی کے ذریعے خدا کا تجربہ ہوا تھا۔ میرابائی کو کرشن جی کی بانسری کی آواز سے خدا کا عرفان حاصل ہوا تھا اور شاہ دولے کا چوہا میں ایک ماں کو اپنی اولاد سے نورِ الٰہی کا تجربہ حاصل ہوتا ہے۔ شکیل الرحمٰن نے حضرت عیسیٰ، گوتم بدھ، میرابائی وغیرہ کے تجربات کا ذکر کر کے شاہ دولے کا چوہا میں ایک ماں سلیمہ کو اپنے بچے کے اندر نورِ الٰہی دیکھنے کی تڑپ کو بہت ہی موثر طریقے سے پیش کیا ہے جب کہ 'ٹھنڈا گوشت' میں تجزیہ نگار نے Van Gogh کی تصاویر میں منفرد درختوں کی نشاندہی کر کے اس کا رشتہ منٹو کی کہانیوں کے موضوعات اور کرداروں سے جوڑا ہے۔ 'ٹھنڈا گوشت' میں وہ لکھتے ہیں کہ:

> "سعادت حسن منٹو کی کہانیوں کے موضوعات اور کہانیوں کے کردار اسی طرح اوپر کی جانب بڑھتے نظر آتے ہیں۔ Van Gogh نے اپنے درختوں کو انسان کے ہاتھ دے دیے ہیں، سعادت حسن منٹو نے اپنے کرداروں کو اوپر جانے والی بیل یا 'کریپر (creeper) بنادیا ہے۔" (منٹو شناسی اور شکیل الرحمٰن، ص:107)

دراصل ٹھنڈا گوشت کے دونوں کردار ایشر سنگھ اور کلونت کور کے المیاتی رول بہت نمایاں ہو کر ہمارے دلوں کو اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں۔

تجزیہ نگار نے 'سرمہ' کے تجزیے میں ہندوستانی جمالیات کی اصطلاح 'اویت' (Avit) اور رویہ کو نشان زد کر کے منٹو کی حقیقت نگاری کو بڑی خوبصورتی سے اجاگر کیا ہے اور بتایا ہے کہ سچائی جاننے والا اتنی گہرائی میں اترے کہ سچائی خود اس میں جذب ہو جائے اور دونوں

ایک وحدت کی شکل اختیار کرلیں۔ منٹو بھی سچائی کی گہرائی میں اس قدر اترتے ہیں کہ سچائی ان میں جذب ہوگئی ہے۔'سرمہ' میں مرکزی کردار فہمیدہ اور سرمہ کو اسی لیے الگ نہیں کرسکتے کہ دونوں کے ایک دوسرے میں جذب ہونے سے ایک المناک کہانی جنم لیتی ہے اور یہ منٹو کے فن کا عروج ہے۔ ممد بھائی کا تجزیہ بہت سادہ اور سلیس انداز میں کیا گیا ہے لیکن ممد بھائی کی مونچھوں کے پردے میں دہشت ناکی کو جس طرح بیان کیا گیا ہے وہ انہیں کا کمال فن ہوسکتا ہے۔

علاوہ ازیں شکیل الرحمٰن نے منٹو کی کہانیوں میں ان پہلوؤں پر بھی روشنی ڈالی ہے جن کی وجہ سے وہ اپنے مخالفین کی زد میں ہمیشہ رہے۔ مثلاً سیکس اور جنس پر انھوں نے بڑی صراحت سے اپنی باتیں رکھی ہیں۔ کردار نگاری اور فضا آفرینی ان کے یہاں بہت خوب ہے۔ انھوں نے منٹو کے حس جمال کو بڑی بیباکی سے پیش کرتے ہوئے چھاتیوں کے حسن اور اس کے جلوے کو حد درجہ سحر انگیز بنادیا ہے۔ شانتی، سڑک کے کنارے، کتاب کا خلاصہ، سو کنڈل پاور بلب، ٹھنڈا گوشت، وہ لڑکی، ہتک، دو قومیں، موذیل وغیرہ کہانیوں سے سینہ اور چھاتیوں کے متعلق جملوں کو یکجا کرکے جنسی زندگی اور وجود کے گیان کو نئی معنویت سے بھر دیا ہے۔ انھوں نے کرداروں کی خلش، ذہنی کرب اور ذہنی تصادم کو بھی خوبصورتی کے ساتھ نبھایا ہے۔ کہانی 'ممی' میں اس کی کئی فنی خامیوں کی نشان دہی کرکے متوازن تجزیے کا ایک نمونہ پیش کیا ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ تجزیہ نگار اندھی تقلید کا قائل نہیں۔ انھوں نے صرف ممی میں نہیں بلکہ اور بھی کئی کہانیوں میں خوبیوں کے ساتھ خامیوں کو بھی نشان زد کیا ہے۔

مختصر یہ کہ منٹو شناسی میں شکیل الرحمٰن نے منٹو جیسے بڑے فنکار کو اپنی سنجیدہ تخلیقی گفتگو کا موضوع بنا کر بڑی حد تک انصاف کیا ہے اور اس کی وجہ ان کا گہرا مطالعہ اور مشاہدہ ہے۔ ان کی زبان اتنی رواں ہے کہ کسی طرح کی رکاوٹ کہیں بھی نظر نہیں آتی۔ نیز ان کا لہجہ اتنا بیباک اور موثر ہے کہ قاری کہانی کے ساتھ سفر طے کرنے لگتا ہے۔ یہاں یہ کہنا زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ شکیل الرحمٰن نے منٹو کے متن کی جو نئی قرات پیش کی ہے وہ بے شک اپنی ایک نئی جہت رکھتی ہے۔ سیاسی، سماجی، اقتصادی، نفسیاتی اور جنسی سطح پر منٹو کو اس

نگاہ سے دیکھا ہی نہیں گیا جس نگاہ سے انھوں نے دیکھا اور پرکھا ہے نیز محسوس کیا ہے۔ انھوں نے آزادیٔ اظہار کو ہر جگہ برقرار رکھا ہے اور یہی سبب ہے کہ ان کی تجزیاتی اور تنقیدی تحریروں میں کشادگی پیدا ہوگئی ہے۔

آخر میں کہوں گا کہ تجزیہ نگار نے بڑی خوبصورتی سے منٹو کی کہانیوں کے نئے گوشوں کو اجاگر کیا ہے اور ایک نئے منٹو کی دریافت کی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ منٹو کہانی کار ہے تو اس کی کہانیوں کے کہانی کار شکیل الرحمٰن ہیں۔

O

بلراج بخشی اور ایک بوند زندگی

بلراج بخشی ایک معتبر کہانی کار ہیں۔ وہ کہانی کو کہانی کی طرح پیش کرتے ہیں۔وہ ہمیں کسی فریب میں الجھاتے نہیں اور نہ خود الجھتے ہیں بلکہ کہانی کو بڑی معصومیت کے ساتھ بیان کردیتے ہیں اور اسی لیے ان کی کہانیوں میں حسن آفرینی اور حقیقت پسندی کی فضا کا احساس ہوتا ہے جو انہیں انفراد بخشتا ہے۔ وہ ایک کشادہ دل اور کشادہ نظر تخلیق کار ہیں جو زندگی کی نامیاتی وحدت کو ہمیشہ مختلف النوع ابعاد کی شکل میں دیکھنے کے متمنی نظر آتے ہیں۔ وہ کسی بھی موضوع کو تہہ در تہہ کھنگال کر زندگی کے چھوٹے چھوٹے پریشان کن مسائل پر بڑی سنجیدگی سے کہانیاں لکھتے ہیں۔ سماج کے لاشعور سے مکالمے میں ان کی خاصی دلچسپی ہوتی ہے۔ ان کی کہانیوں میں جذبہ و احساس کی کارفرمائی بھی ہر جگہ دیکھنے کو مل جاتی ہے۔ ان کے یہاں ایک طرف موضوع کی اہمیت وافادیت کا اندازہ ہوتا ہے تو دوسری طرف تازگی و شگفتگی کا احساس بھی اور یہی وجہ ہے کہ ان کی کہانی دلچسپ اور پرکشش فن پارہ بن جاتی ہے۔

ان کی کہانیوں کا دائرہ وسیع ہے۔ ملکی اور بین الاقوامی دونوں طرح کے مسائل وموضوعات پر ان کی گہری نظر ہے۔ وہ عام زندگی سے موضوعات چنتے ہیں اور اپنی فکر سے اسے روشن کرکے اس کے مختلف رنگوں کو اس طرح ابھارتے ہیں کہ زندگی کی اصل شکل ہمارے سامنے رقص کرنے لگتی ہے۔ ان کی کئی کہانیاں کتابی شکل میں آنے سے پہلے ہی مقبول ہو چکی ہیں۔

'ڈیتھ سرٹیفکیٹ'، 'فیصلہ'، 'مشترکہ اعلامیہ'، 'ہارا ہوا محاذ'، 'زِچ' اور 'ایک بوند زندگی' ان

کی عمدہ کہانیاں ہیں۔ان کہانیوں کی پیش کش کے انداز میں جدت بھی ہے اور تازگی بھی۔ ان کی کہانیوں کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ جدید زندگی اور اس کے مسائل کس قدر تشویشناک ہیں۔موجودہ عہد کی کشاکش، بے ایمانی، ناانصافی اور فرد کی شناخت کا مسئلہ کتنا پیچیدہ ہے۔کہانی 'فیصلہ' میں لحاف، برف، سگریٹ، عدالت، درخت، جھاڑیاں، پتھر، سوکھے پتے، جنگلی مرغ اور اس کے پنکھ جیسے الفاظ کے استعمال سے علامتی کہانی نہ ہوتے ہوئے بھی یہ علامتی بن گئی ہے۔غنیمت ہے کہ کہیں کچھ تو محفوظ ہے۔کہیں کچھ تو امید کی کرن ہے۔جج مظفر علی رانا اور جنگلی مرغ کے درمیان جو زندگی کی اصل کہانی ہے وہ 'فیصلہ' میں موجود ہے۔جنگلی مرغ کو یقینی موت سے بچانے کی بات آج کے عہد میں بڑی معنویت اختیار کر لیتی ہے۔اس کہانی کا اختتام ایک کیس کے نمٹنے اور نیکسٹ کیس کے آغاز سے ہوتا ہے جو بہت معنی خیز ہے۔ذرا اختتامی جملہ ملاحظہ کیجیے:

> "وہ واپس مڑ کر عدالت کے منبر پر آیا اور اپنی نشست پر بیٹھ گیا۔تھوڑی دیر تک کچھ سوچتا رہا اور پھر جب سبھی لوگ کمرۂ عدالت سے باہر چلے گئے تو کورٹ کلرک سے بولا: 'نیکسٹ کیس!'"

'فیصلہ' کے مرغ کی چھٹپٹاہٹ اصل میں عام آدمی کی بے صدا چیخ ہے۔کہانی میں جج اور مرغ کی علامتوں کو ڈی کوڈ کرنے کے بعد نہ جانے کیوں یہ احساس ہوتا ہے کہ بلراج بخشی کے نزدیک اقتداری نظام کے چنگل سے عام آدمی کے نکل جانے کے امکانات بری طرح معدوم ہو چکے ہیں اور اب ایک مستعد اور سرگرم عدلیہ ہی عام آدمی کو راحت دے سکتی ہے۔

'مشترکہ اعلامیہ' کا موضوع کوئی نیا نہیں ہے لیکن اس کی حساسیت میں ایک نیا انداز ضرور ہے۔انسانی حقوق کی پائمالی کہاں نہیں ہو رہی ہے، اَن گنت معصوم اور بے گناہوں کو جیلوں میں قید کیا جاتا ہے، سیاست کس طرح انسانیت کا خون کر رہی ہے، یہ کہانی ان سوالوں کا جواب فراہم کرتی ہے۔'مشترکہ اعلامیہ' حکومتی نظام کی فریب کاریوں کی عمدہ مثال ہے۔ہندوستان کی جیلوں میں بند پاکستانی قیدیوں اور پاکستان کی جیلوں میں بند ہندوستانی قیدیوں کی حالت زار پر مبنی یہ کہانی بہت کچھ سوچنے پر مجبور کر دیتی ہے۔یہ کہانی

بتاتی ہے کہ سیاست کا رول کتنا گھناؤنا ہو سکتا ہے۔ایسا لگتا ہے پوری انسانیت ایک 'بریف کیس' میں بند ہو چکی ہے،'دستخط' بھی کتنے بے معنی ہو کر رہ گئے ہیں اور اب فقط دکھاوے ہی دکھاوے ہیں۔

بلراج بخشی کی خوبی یہ ہے کہ کہانی کے اختتام میں وہ اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو نچوڑ کر رکھ دیتے ہیں۔' مشترکہ اعلامیہ' کا آخری جملہ دیکھیے کتنا پُر اثر ہے:

"...پیرزادہ نصرت یار خان نے خندہ پیشانی سے کہا:'اس کے علاوہ آپ کے تعاون، معاملہ فہمی اور ملک کے وسیع تر مفاد کو ترجیح دینے کے آپ کے میلان کو ملحوظ رکھتے ہوئے...حضرات...آپ کی اپنی اپنی حکومت...شکرانے کے طور پر آپ کو ایک حقیر سا تحفہ بھی دیتی ہے ...جو..ہوٹیل میں آپ کے اپنے اپنے کمروں میں رکھے...ایک بریف کیس میں آپ کا انتظار کر رہا ہے...'

سب کے چہرے کھلے ہوئے تھے۔"

'ڈیتھ سرٹیفکیٹ' بلراج بخشی کی اہم ترین کہانی ہے۔سماجی حقیقت پر مبنی یہ ایک ایسی کہانی ہے جس کے معنیاتی انسلاکات پر سے پردہ اٹھانے کی سخت ضرورت ہے۔اس سے اقتداری نظام کی بے بضاعتی اجاگر ہوتی ہے۔یہ دراصل ایک انسان کی شناخت کی کہانی ہے،ایک ایسے انسان کی کہانی جو اپنی شناخت چاہتا ہے۔ایک ایسے انسان کی شناخت جس کا سراپا وجود تو ہے لیکن شناخت مشکوک ہو گئی ہے۔ہمارے معاشرے کا یہ المیہ ہے کہ آج کا فرد، وجود رکھتے ہوئے بھی اپنی شناخت سے محروم ہو کر محض ایک حیاتیاتی اکائی بن کر رہ گیا ہے۔کہانی کا ڈھانچہ عام ہے لیکن موضوع کی معنویت گہری ہے۔ایک ٹریولنگ سیلز مین اپنا آئیڈنٹٹی کارڈ بنوانے کے لیے کمشنر کو عرضی دیتا ہے لیکن دفتری ضابطوں میں گھرا ہوا کمشنر اس کی کوئی مدد نہیں کرتا۔جسمانی وجود کے ہوتے ہوئے بھی سیلز مین کے'ہونے' کا کوئی دستاویزی ثبوت نہیں ملتا،اس لیے اس کا شناختی کارڈ نہیں بن سکتا۔قانون شکنی ہر دفتر اور ہر موڑ پر نظر آتی ہے،ایک شخص جسے جینے کے لیے روٹی چاہیے اور اس روٹی کے لیے شناختی

کارڈ ضروری ہو گیا ہے جو اسے مل نہیں سکتا۔ یہ کتنا بڑا المیہ ہے کہ وہ اس عظیم ملک کا شہری ضرور ہے لیکن اس کا حصہ دار کہلانے کا حق اسے نہیں دیا جا سکتا۔ اپنے ہی ملک میں اپنی شناخت سے محروم ہو جانے سے بڑا المیہ اور کیا ہو سکتا ہے۔ اور پھر شناختی کارڈ نہ ملنے پر جب ایک زندہ شخص اپنے ہی ڈیتھ سرٹیفکیٹ کو حاصل کرنے کی استدعا کرتا ہے تو بے بسی کی یہ انتہا ہمارے سسٹم کی بے حسی کی غماز بن جاتی ہے جس کی طرف کسی کی توجہ نہیں۔ کہانی کا اختتام نظام اور فرد کے رشتے پر ایک ایسا سوالیہ نشان قائم کرتا ہے کہ مرکزی کردار کی یہ آخری بات ہمیں جھنجھوڑ کر رکھ دیتی ہے:

"میرے دو بچے بھی ہیں جناب...کل انہیں بھی اسی قسم کی پریشانی کا سامنا کرنا پڑ سکتا ہے...'اس نے لجاجت سے کہا'...میں نہیں چاہتا کہ انہیں بھی کبھی اس اذیت سے گزرنا پڑے... چونکہ مطلوبہ ثبوت مہیا کرنے میں ناکام رہنے پر یہ ثابت نہیں ہو سکا کہ میں ... ہوں ...اگر ڈیتھ سرٹیفکیٹ مل جائے تو ... بعد از مرگ تو میری آئیڈنٹٹی بہ آسانی ثابت ہو جائے گی ...کہ...میں کبھی...تھا...اور ڈیتھ سرٹیفکیٹ ...ایک سرکاری دستاویز...ہو سکتا ہے ان کے کسی کام آ جائے..."

حقیقت نگاری کی ایک عمدہ کہانی ہے۔ بلراج بخشی کو بیانیہ پر مہارت حاصل ہے۔ وہ کم لفظوں میں بہت کچھ کہہ دینے کا ہنر جانتے ہیں۔ یہ اظہار کا وہ رویہ ہے جو سچے اور بڑے فنکاروں کے یہاں ملتا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ اگر یہ کہانی ترقی پسندی کے عہد میں لکھی گئی ہوتی تو پند و نصاح کے دفتر کھول دیے گئے ہوتے اور مقصدی پہلو غالب آ گیا ہوتا، لیکن یہ کہانی اکیسویں صدی میں لکھی گئی ہے اور اسی لیے اس میں نصیحت یا مقصدیت نہیں ہے بلکہ متن میں کثرتِ تعبیر ہے۔ یہ آج کا نیا افسانہ ہے اس لیے اس میں حقیقت نگاری کا میکانکی اور غیر تخلیقی رویہ نہیں ملتا۔ یہ کہانی ہمارے اقتداری نظام کے اصول و ضوابط پر بھی ایک بڑا طنز ہے۔

دراصل بلراج بخشی ایک ایسے فنکار ہیں جنہیں بیانیہ کے انسلاکات پر دسترس حاصل ہے اور یہ خوبی 'ڈیتھ سرٹیفکیٹ' میں بدرجہ اتم دکھائی دیتی ہے۔ ان کی کم و بیش تمام کہانیوں میں

معنیاتی تہہ داری کا احساس ہوتا ہے اور یہی ان کا اختصاص بھی ہے۔ وہ کسی نظریے کے بجائے اپنی تخلیقی بصیرت پر یقین رکھتے ہیں۔ ان کی ایک مخصوص تکنیک یہ ہے کہ افسانے کے اختتامی جملوں کو وہ اتنا پُر اثر بنا دیتے ہیں کہ قاری کا ذہن متحرک ہو کر معنی کی تلاش میں نکل پڑتا ہے۔

کہانی اور قاری کے درمیان بلراج بخشی کہیں نظر نہیں آتے اور نہ ہی وہ کرداروں کی لگام ہاتھ میں لیے دکھائی دیتے ہیں بلکہ ان کے کردار کھلی فضا میں سانس لیتے ہیں۔ 'ہارا ہوا محاذ' ان کی فنی چابکدستی کی بہترین مثال ہے جس میں وہ Mileu کو ایک شیرنی کی نظر سے دیکھ کر ایک اہم موضوع کو حیطۂ تحریر میں لاتے ہیں لیکن خود کہیں بھی نظر نہیں آتے۔

بلراج بخشی نے اپنی کہانیوں میں سادہ، سلیس اور بے باک طریقۂ اظہار کو برتا ہے۔ انہوں نے جہاں اقتداری نظام کی بے بضاعتی کو اجاگر کیا ہے وہیں سماجی جکڑبندیوں پر طنز کے ساتھ اقدار کی بحالی اور معاشرے کے جبر سے فرد کی آزادی پر بھی اصرار کیا ہے۔ وہ ایسے ایسے نازک موضوعات کا انتخاب کرتے ہیں اور انہیں اس طرح سے بیان کرتے ہیں کہ قاری کے فکر و خیال کی دنیا میں ایک ہلچل پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ وہ خوبیاں ہیں جن کے پیشِ نظر آج کی فکشن تنقید بلراج بخشی کو نظر انداز نہیں کر سکتی۔ بلا شبہ ان کا شمار اردو کے معروف کہانی کاروں میں ہوتا ہے۔

○

اسلم جمشید پوری اور 'افق کی مسکراہٹ'

افسانہ طرازی میں طرز بیان کی اہمیت مسلم ہے۔ کیونکہ اچھے طرز بیان کا التزام ہی افسانہ کو دائمی بناتا ہے۔ اسلم جمشید پوری کو اس فن میں کمال حاصل ہے۔ 'افق کی مسکراہٹ' ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ہے اور اس میں شامل بیشتر افسانوں میں انھوں نے بہتر طرز ادا کا خاص خیال رکھا ہے۔ ان افسانوں سے یہ بات بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ ان کا لب ولہجہ، طرز بیان اور ان کی زبان کسی سے مستعار لی ہوئی نہیں ہے۔ زیر نظر افسانوی مجموعہ میں کل ۳۰ افسانے ہیں اور یہ سبھی افسانے کسی بھی طرح کم اہمیت کے حامل نہیں ہیں تاہم ان افسانوں میں 'ترکیب، جاگتی آنکھوں کا خواب، بند آنکھوں کا سفر، افق کی مسکراہٹ، لبریز ساغر، راستے لوٹ گئے، انسانیت، واپسی اور نہ بجھنے والا سورج' بہ اعتبار تکنیک اور طرز بیان کے عمدہ افسانے کہے جا سکتے ہیں۔

اسلم جمشید پوری کے اس افسانوی مجموعہ میں شامل بیشتر افسانوں کی زبان بے حد سادہ اور سلیس ہے۔ پیچیدہ نثر استعمال کرنے سے افسانہ نگار نے حد درجہ گریز کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ افسانہ پڑھتے وقت قاری زبان کی باریکیوں میں الجھ کر نہیں رہ جاتا بلکہ وہ موضوع کی طرف بھی رجوع کرتا ہے۔ مشکل زبان کے استعمال سے نقصان یہ ہوتا ہے کہ موضوع زبان کی نذر ہو جاتا ہے۔ جس سے افسانہ کے قاری کی اصل توجہ کا مرکز زبان بن جاتی ہے۔ افسانہ تخلیق کرتے وقت یہ بات اسلم جمشید پوری کے ذہن میں ضرور رہی ہوگی۔ اس لیے انھوں نے سادہ اور سلیس زبان کو ہی اپنے افسانوں میں زیادہ ترجیح دی ہے۔ شاید اسی وجہ سے وہ اپنا مقصد بیان کرنے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔ ان کے افسانوں کی تحریر پیچیدہ نہیں ہے۔ افسانہ نگار نے

افسانے کی اصل تفہیم (Theme) کے ساتھ طرز بیان کی گہری مطابقت پیدا کی ہے، جس سے کچھ پرانے موضوعات بھی نئے معلوم ہوتے ہیں۔ اسلم نے اپنے افسانوں میں انسان کی بیگانگی، برگشتگی، ازلی بے کراں تنہائی کا احساس، زندگی کی خارجی اور داخلی محرکات کی عکاسی اور کرداروں کے شعور و ذہنی کشمکش کا تجزیہ بڑی خوش اسلوبی سے کیا ہے۔ جس کی داد دینی پڑتی ہے۔ ان کے افسانوں میں 'میں' اور 'وہ' کے کردار ایک اچھا تاثر دیتے ہیں۔ یہ کردار ایسے ہیں جن کی شبیہ ذہن پر ہمیشہ چھائی رہتی ہے۔ شیام پرساد، راجندر، کملا، جاوید، بھابی، جبیں، اکرم، رمضانو، نونتی، سلیم اور آفتاب کچھ ایسے کردار ہیں جو ذہن پر اپنی چھاپ چھوڑ جاتے ہیں۔ ان کے حاشیائی کردار بھی کسی طرح کم اہمیت کے حامل نہیں ہیں۔

اسلم کے افسانوں میں نہ صرف پلاٹ کی ساخت مربوط ہے بلکہ جذباتیت کا غیر ضروری وفور بھی نہیں ملتا۔ برہنہ الفاظ کا استعمال بہت کم نظر آتا ہے۔ زندگی کی سچائیاں، عنفوان شباب کی نفسیات، فکر کی ایک نئی آنچ، جذبات میں ٹھہراؤ، تلخ تجربات اور جمالیاتی تصورات غرضیکہ زندگی کا ہر گوشہ، ہر شعبہ اور ہر پہلو کو اسلم نے بڑی قطعیت کے ساتھ اپنی کہانیوں میں پیش کیا ہے۔ مثالیت اور تخیلی پرواز کا افسانوں پر شائبہ تک نہیں ہے۔ ان کے افسانوں میں مشرقی اور مغربی شاہکاروں کی فنی بالیدگی کا عکس نظر آتا ہے جو آنے والے دنوں میں ایک کامیاب افسانہ نگار کی پہچان ہے۔

تخلیق کار اور عوام قاری کے درمیان جب تجربہ کی ہم آہنگی ہوتی ہے تو کہانی کی عمر لمبی ہو جاتی ہے۔ یہ خوبی بھی اسلم نے اپنے افسانوں میں پیدا کرنے کی سعی کی ہے۔ اس لیے یہاں پر یہ کہنا مبالغہ کی بات نہیں ہوگی کہ چیخوف، لارینس، جوائس، موپاساں اور اردو میں منٹو، کرشن چندر، عصمت چغتائی، قرۃ العین حیدر کے افسانوں کی اگر اپنی ایک الگ شناخت ہے تو اسلم جمشید پوری کے ذریعہ افسانوی ادب میں 'افق کی مسکراہٹ' بھی ایک اضافہ ہے۔ انھوں نے اس مجموعہ کے ذریعہ افسانے کو نئے تناظر اور نئی وسعت سے روشناس کرانے کی کوشش کی ہے۔

اسلم جمشید پوری نے اپنے افسانوں میں انسان کی نفسیات، اس کی خوشی اور غم کو بڑی خوبصورتی سے پیش کیا ہے۔ اس کی چند مثالیں ملاحظہ کیجیے:

''حسن شروع ہی سے میری کمزوری رہا ہے۔ میرے اندر اس کو حاصل کرنے کی خواہش کروٹ بدلنے لگی۔ جتنا وقت بھی اس کے ساتھ گزرتا میں اسے دیکھتا ہی رہتا، اس کی آنکھیں، اف......کئی بار تو میں بے خود سا ہو گیا۔ نہ جانے اس کی آنکھوں میں یہ غیر معمولی کشش کہاں سے بھری تھی۔ میں نے کئی بار اسے ہاتھ لگانے کی بھی کوشش کی مگر وہ میری اس حرکت پر برہم ہو جاتی۔''

(بند آنکھوں کا سفر، ص،46)

''جب رو رو کر آنکھیں خشک ہو گئیں اور آواز بیٹھ گئی تو فضا میں خاموشی کا سکہ جمنے لگا اور آہستہ آہستہ ہر طرف خاموشی چھا گئی، سبھوں نے اپنے آنسو پونچھ لیے، لیکن اب خاموشی نے جو سکہ جمایا تو ہٹنے کا نام نہیں لیا۔ سبھی خاموش تھے۔ گویا کسی جادوگر نے انہیں پتھر کا بنا دیا ہو۔'' (افق کی مسکراہٹ، ص:53)

''نامعلوم رات کا کون سا پہر تھا۔ اچانک میری آنکھ کھل گئی۔ میں نے اپنے ہاتھ پر کسی ہاتھ کی پکڑ محسوس کی۔ میں نے اپنا ہاتھ جھٹک لیا مجھے لحاف کے اندر ایک عجیب سی خوشبو کا احساس ہوا۔ ایک بار پھر میرے ہاتھ پر ایک ہاتھ یوں آ گر گویا سوتے میں بے خیالی میں آ گیا ہو۔ تھوڑی دیر بعد میرا ہاتھ اس ہاتھ کی زد میں ایک سمت کو دور ہوتا گیا......اور اچانک میرا ہاتھ گوندھے ہوئے آٹے کے ڈھیر پر چلا گیا۔ ایک بجلی سی میرے پورے جسم میں سرایت کر گئی......پھر کچھ دیر بعد مجھے یوں محسوس ہوا کہ گویا کوئی لبریز ساغر ایک ساتھ چھلک پڑا ہو۔'' (لبریز ساغر، ص:62)

مجموعی طور پر یہ کہا جائے تو غیر مناسب نہیں ہوگا کہ اسلم جمشید پوری کے افسانوں سے مختلف النوع فکری جہات کا اندازہ ہوتا ہے۔ ان کی ابتدائی کاوشوں کی روشنی میں مستقبل میں اس سے بھی بہتر افسانوں کی توقع کی جاتی ہے۔ ○

سراج عظیم کی کہانیاں

بچوں کے لیے لکھنے والوں کی تعداد ہمیشہ کم رہی ہے۔ ادب اطفال کی جانب عدم توجہی کے اسباب پر غور وفکر کا فقدان بھی نظر آتا ہے۔ میری نظر میں بچوں کے لیے کم لکھنے کا ایک سبب یہ بھی ہوسکتا ہے کہ بڑوں کے لیے لکھنا زیادہ اہمیت کا حامل ہوتا ہے لیکن فہم وادراک کا یہ رویہ ٹھیک نہیں۔ دوسرا سبب یہ ہے کہ بچوں کی نفسیات اور خیالات وتصورات کو سمجھنا سب کے بس کی بات نہیں۔ اس لیے بچوں پر سب نہیں لکھ پاتے۔ دراصل بچوں پر لکھنے کے لیے ان کی نفسیات پر پوری گرفت ہونی چاہیے۔ بچوں کے جذبات واحساسات، ان کی دلچسپی، ان کے تجسس، ان کے نقطۂ نگاہ اور ان کی توقعات کو سمجھے بغیر نہ تو اچھا لکھا جاسکتا ہے اور نہ ہی بچوں کی دلچسپی کے موضوعات تک ہماری رسائی ممکن ہوسکتی ہے۔ بچوں کے لیے ان کی زبان میں لکھنا بھی ایک مشکل کام ہوتا ہے۔ بڑوں کے لیے زبان بھاری بھرکم ہوسکتی ہے لیکن بچوں کے لیے زبان میں سلاست، روانی اور شگفتگی کی ضرورت پڑتی ہے۔ بچوں میں بھی مختلف عمر کے بچے ہوتے ہیں۔ ایسی صورت میں ہر عمر کے بچوں کو ذہن میں رکھ کر ہی کچھ بہتر لکھا جاسکتا ہے۔ جو تخلیق کار ان پہلوؤں پر توجہ دیتے ہیں وہی کامیاب بھی ہوتے ہیں۔ اس اعتبار سے بڑوں کے مقابلے بچوں کے لیے Conscious ہوکر لکھنے کی ضرورت پڑتی ہے۔ گویا بچوں سے اسی وقت بہتر رابطہ اور رشتہ قائم کیا جاسکتا ہے جب ان کی نفسیات، زبان اور ان کی دلچسپی کا خاص خیال رکھا جائے۔

یہاں قابل غور بات یہ ہے کہ بچوں کے رسائل میں شائع ہونے والی تحریروں اور

مختلف اشاعتی اداروں کے زیر اہتمام منظر عام پر آنے والی کتابوں کا مطالعہ آج بے شک بچے کر رہے ہیں اور بچوں کے ادب میں اضافہ بھی ہو رہا ہے لیکن اس کا دوسرا رخ یہ ہے کہ ان میں بے ترتیبی اور بے ربطی کا عنصر بھی غالب ہے۔ ان میں اسی قدر الجھاؤ اور پیچیدگی بھی ہے۔ یہ بچوں کے صحت مند ادب کے خلاف ہے۔ کس عمر کے بچے کو کیا مواد دیا جانا چاہیے اور کیا نہیں دیا جانا چاہیے۔ موزوں اور غیر موزوں مواد پر ہمارا کوئی کنٹرول نہیں ہے۔ عمر کی مناسبت سے مواد کی فراہمی کا مسئلہ ایک بڑا مسئلہ ہے۔ اسی طرح نصابی اور غیر نصابی مواد کا مسئلہ بھی کم اہم نہیں ہے۔ اس سمت میں غور وفکر کی ضرورت ہے۔ اگر اہل علم نے ان اشاعتی اداروں کو جو کاروباری ہیں اور کچھ بھی شائع کر دیتے ہیں ان پر لگام کسنے کی کوشش نہیں کی گئی تو پھر اردو جیسی مشترک زبان میں بھی ہم بچوں کو کبھی صحت مند مواد فراہم نہیں کر سکیں گے۔

جہاں تک بچوں کے لیے کہانیاں لکھنے کی بات ہے تو اس کے لیے دلچسپ موضوعات کا انتخاب اولیت کا حامل ہوتا ہے۔ کہانی میں کرداروں کے دلچسپ کارنامے اور دلکش مناظر کی بھی بہت اہمیت ہوتی ہے۔ اگر ہم سراج عظیم کو اس کسوٹی پر پرکھتے ہیں تو وہ پوری طرح کھرے اترتے ہیں۔ وہ بچوں کی نفسیات سے بھی واقف ہیں اور ان کے طرز عمل اور تجسس سے بھی۔ انھیں بچوں کی عام فہم زبان بھی آتی ہے اور وہ ان کی شرارت، ضد اور ان کے سیمابی مزاج سے بھی واقفیت رکھتے ہیں۔ سراج عظیم بچوں کے دوسرے کہانی کاروں سے مختلف ہیں کیونکہ وہ فقط فکشن کا لطف ہی فراہم نہیں کرتے بلکہ اپنی کہانیوں میں وہ بچوں کے سینے کو علم کی روشنی سے بھر دیتے ہیں۔ اپنی کہانیوں میں وہ بچوں کی دلچسپی کو برقرار رکھنے کے لیے تفریح کا سامان بھی مہیا کراتے ہیں اور ہر جگہ اپنی سنجیدگی کا احساس بھی دلاتے ہیں۔ وہ بچوں کے کارٹون ادب جیسی باتوں سے الگ اپنی پہچان بنانے میں کامیاب ہیں۔ سراج عظیم بچوں کے ذریعے ہر لمحہ رنگ بدلنے کی عادت پر بھی گہری نظر رکھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی کہانیوں میں تجسس اور تحیر کا رنگ گہرا دکھائی دیتا ہے۔ بچوں کی اکتسابی لیاقت کو فروغ دینے، ان کی شخصیت کو عروج بخشنے کے ساتھ ان کی بہتر ذہنی نشو ونما کے لیے معلوماتی

کہانیاں لکھنا آسان کام نہیں لیکن سراج عظیم نے اسے بھی آسان کر دکھایا ہے۔ ہندوستانی تہذیب وثقافت، بادشاہوں، صوفی سنتوں اور ملک کے جاں نثاروں کی قربانیوں اور ان کی خدمات سے بچوں کو روشناس کرانے والے معدودے چند کہانی کاروں میں سراج عظیم کا نام بہت نمایاں ہے۔

زیرِنظر کتاب 'مشہور لوگوں کی کہانیاں' کا جب ہم مطالعہ کرتے ہیں تو یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ان کہانیوں میں کیسے کیسے ہیرے جواہرات پرو دیے گئے ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ سراج عظیم اس 'گروکل' کے کہانی کار ہیں جہاں گرو فقط بچوں کو تعلیم ہی نہیں دیتا بلکہ ان کی اصلاح کے ساتھ ان کی تربیت بھی کرتا ہے۔ بڑی بڑی شخصیتوں کی زندگی کے نشیب وفراز سے متعلق آج بہت سی کتابیں موجود ہیں لیکن ان شخصیتوں کو بنیاد بنا کر بہت کم کہانیاں قلم بند کی گئی ہیں۔ سراج عظیم کی خوبی یہ ہے کہ انھوں نے ایک دو یا تین ہی ایسی کہانیاں نہیں لکھی ہیں بلکہ اس کتاب میں شامل تمام کہانیاں عظیم شخصیتوں کے حوالے سے ہیں۔ اس کتاب کا حسن بھی یہی ہے اور ہمارے لکھنے کا جواز بھی۔ چونکہ ان کے نام میں لفظ عظیم موجود ہے، شاید اس لیے بھی وہ عظیم شخصیتوں کی عظمت کو سمجھتے ہیں۔

اس کتاب میں کل آٹھ نصیحت آمیز اور سبق آمیز کہانیاں شامل کی گئی ہیں۔ ان کہانیوں کے توسط سے مصنف نے اپنے اسلاف کے تہذیبی ورثے کو محفوظ کرنے کی کوشش کی ہے۔ اچھی بات یہ ہے کہ سراج عظیم نے تمام برگزیدہ شخصیتوں کے مثبت اور خیر کے پہلوؤں کو ہی ذریعۂ اظہار بنایا ہے اور کیڑے نکالنے والوں کے لیے شر کا پہلو چھوڑ دیا ہے۔ انھوں نے جن چند نمایاں شخصیتوں پر کہانیاں لکھی ہیں ایسا نہیں ہے کہ دنیا اسے پہلی بار سنے گی، بلکہ اسے پہلی بار نئے پیراہن میں دیکھے گی اور محسوس کرے گی۔

فلپس کا بیٹا سکندر اعظم نے کالے گھوڑے بوشافیلس (Buchafalles) پر جس طرح آسانی سے قابو پالیا وہ اس کی ذہانت تھی۔ سکندر اعظم کی بہادری، شجاعت اور نڈر پن پر مبنی سکندر اعظم اور بوشافیلس کی کہانی کو کہانی کار نے بہت دلچسپ بنا کر پیش کیا ہے۔ یہ وہی سکندر اعظم تھا جس نے مرتے وقت یہ کہا تھا کہ اس کا جنازہ تیار کرتے وقت اس کے

دونوں ہاتھ کفن سے باہر نکال دیے جائیں تاکہ لوگوں کو معلوم ہو سکے کہ انتہائی دولت مند سکندر اعظم بھی دنیا سے خالی ہاتھ ہی رخصت ہوا۔ کہانی کار نے سکندر کی چھوٹی عمر کے کارہائے نمایاں کو بہت پر کشش بنادیا ہے۔

کہانی 'حساب کا جادوگر' میں کہانی کار نے علم ہندسہ کا بنیادی اصول وضع کرنے والے پاتھاگورس (Pythagores) کے کارناموں کو بنیاد بنا کر ایک دلچسپ کہانی لکھی ہے جو بچوں کو کچھ کر گزرنے کا حوصلہ دیتی ہے۔ سراج عظیم نے ایک کہانی امریکہ کے اولین صدر 'جارج واشنگٹن' کی ایمانداری، سمجھداری، سنجیدگی اور رحم دلی پر بھی لکھی ہے جس پر اگر ہمارے بچے عمل پیرا ہو جائیں تو سچ کا دامن کبھی تنگ نہ ہوگا اور ہر بچہ ملک کا ہیرو کہلائے گا۔ 'گرو کی نصیحت' کہانی میں کہانی کار نے صوفی سنت گرونانک کی زندگی کو محور بنایا ہے۔ گرونانک کو کراماتی بابا کا نام دے کر ایک پراثر کہانی تحریر کی ہے۔ یہ دنیا فانی ہے اور مرنے کے بعد ہم یہاں سے اپنے ساتھ کچھ بھی نہیں لے جاسکتے۔ کہانی کار نے اس کہانی میں ابتدا سے انتہا تک تجسس کو برقرار رکھا ہے۔ گرونانک کی ایک چھوٹی سی سلائی کے واقعے سے بچوں کے ساتھ بڑے بھی سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ ''برکتی اٹھنی'' بادشاہ اورنگ زیب کی محنت اور مشقت سے کمائی ہوئی اٹھنی کی کہانی ہے جسے انھوں نے اپنے استاد کی نذر کردی۔ حلال کمائی سے ہمیشہ برکت ہوتی ہے۔ یہ قصہ اسی نکتے کو اجاگر کرتا ہے۔ 'گاندھی اسٹیشن' کہانی تو ہمیں جھنجھوڑ کر رکھ دیتی ہے جو مہاتما گاندھی پر لکھی گئی ہے۔ گاندھی جی کو افریقہ میں ٹرین کے فرسٹ کلاس سے باہر پھینکا گیا لیکن یہی گاندھی اپنے عدم تشدد اور رواداری سے پوری دنیا میں مشہور ہو گئے۔ جس اسٹیشن پیٹر میرٹسبرگ (Peeter Meritsberg) سے ایک گورے ٹی ٹی نے رنگ و نسل کی بنیاد پر گاندھی جی کو ٹرین سے نیچے دھکا دے دیا تھا۔ اب اس اسٹیشن کا نام 'گاندھی اسٹیشن' ہے۔ یہ بھی ایک غیر معمولی واقعہ ہے جس سے ہمیں رواداری اور عدم تشدد کا گیان حاصل ہوتا ہے۔ بچوں کے لیے ایسی کہانیوں کی آج سخت ضرورت ہے۔ اسی طرح 'حسین شہنشاہ' میں رضیہ سلطان کے کردار کو پیش کیا گیا ہے، جس سے عدل وانصاف والی بادشاہت کا پتہ چلتا ہے۔ 'حوصلوں کی اونچائی' میں کہانی کار نے

مائیکل اسٹون جواندھا تھا، کی فتح یابی کو بیان کیا ہے۔ ایک نابینا شخص انٹرنیشنل اولمپک گیمس میں 17 فٹ 2/1 16 انچ کا نشان حاصل کر کے کھیل کود میں ایک نیا ریکارڈ بھی قائم کر سکتا ہے۔ بچوں کے لیے یہ بات بہت حوصلہ افزا ہے۔

مختصر یہ کہ گلستاں، بوستاں، آمد نامہ اور قاسم نامہ سے الگ ہٹ کر برگزیدہ شخصیتوں پر یہ تمام یادگار کہانیاں ہیں۔ میں یہ کہنے میں شاید حق بجانب ہوں کہ یہ کہانیاں اپنی معنویت و افادیت اور حسن اخلاق کے سبب ہمیشہ مطالعے میں رہیں گی۔

O

مختصر تاثرات

○ نجمہ محمود ○ آنند لہر ○ پرویز شہریار

○ احمد صغیر ○ افشاں ملک ○ عزیر انجم

نجمہ محمود

پروفیسر نجمہ محمود ایک معتبر اور باکمال افسانہ نگار ہیں لیکن تاسف کی بات یہ ہے کہ ان کے ساتھ ہمارے نقادوں کا رویہ کبھی منصفانہ نہیں رہا۔ان کا قصور یہ ہوسکتا ہے کہ نہ تو انھوں نے کبھی کسی انجمن کا مرکز نگاہ بننا پسند کیا اور نہ ہی انجمن سازی پر یقین کیا۔زمانہ سازی کبھی سیکھی نہیں اور نہ ہی ادب کے کاسہ لیسوں کا ہنر ہی اپنایا۔اگر اعتماد کیا تو صرف اپنی تخلیقات پر۔ناقدین کے متعصبانہ رویے کی بدولت انھیں وہ مقام نہ مل سکا جس کی وہ مستحق ہیں۔

شاید اہل زبان و ادب کو یہ نہیں معلوم کہ انھوں نے حجاب کی طرز پر کہانیاں لکھ کر نہ صرف ایک عمدہ تجربہ کیا بلکہ معاصر افسانوی منظرنامہ کو جو کشادگی بخشی اس سے قبل اس کے متعلق کسی نے سوچا بھی نہیں تھا۔انھوں نے افسانے کی نثر کو محدود معنوی فضا سے نکال کر نئے لکھنے والوں کے لیے جو نئی راہ ہموار کی وہ افراط و تفریط سے پاک تھی۔ان کی زبان اشاریت اور رمزیت سے مملو ہے اور یہ وہ طاقت ہے جو نجمہ محمود کے تخلیقی امکانات کو روشن کرتی ہے۔ان کے یہاں زبان میں دلآویزی بھی ہے، موضوعات میں تنوع بھی، تہذیب و اقدار کی شکستگی اور عورت کا اضطراب بھی ہے۔ وہ ان عورتوں سے محبت کرتی ہیں جن کو ہمارا معاشرہ راندۂ درگاہ سے زیادہ اہمیت نہیں دیتا۔ان کے تخلیقی ذہن پر سماجی ریاکاری اور Doxa کا ناپاک ہاتھ ہتھوڑے مارتا رہتا ہے۔لہٰذا وہ سماج کے مکروہ چہرے کو بے نقاب کرنا چاہتی ہیں۔اس اعتبار سے ان کی باطنی تڑپ اور ناآسودگی کو ایک مخصوص سیاق و سباق میں دیکھنے کی ضرورت ہے۔

نجمہ محمود کے افسانوی مجموعہ پانی اور چٹان کی روشنی میں یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ ان کا فن دراصل پانی سے آگ بجھانے کا نہیں بلکہ پانی کے تیز بہاؤ میں دیے جلانے کا ہے، دیے سے چٹان پگھلانے کے عزم کا ہے۔ غار، گل مہر کے سائے تلے، لہر لہر سمندر، بوڑھا برگد، آئینہ کی تصویر، پانی اور چٹان، وجود کے سوتے سے جدا ان کی عمدہ کہانیاں ہیں۔ مختصر یہ کہ کہانی جو طرحدار تھی اسے تہہ دار بنانے والوں میں نجمہ محمود کا نام معاصر خواتین افسانہ نگاروں میں جیلانی بانو کے بعد آتا ہے۔

O

آنندلہر

آنندلہر عہد حاضر کے ایک حساس تخلیق کار اور زندہ دل انسان ہیں۔ فکشن ان کی زندگی بھی ہے اور عبادت بھی۔ وہ ہر بار فکشن کی نئی جہتوں کو آشکار کرتے ہیں۔ 'نامدیو' ان کا پانچواں ناول ہے، جس کا بنیادی حوالہ عشق ہے۔ نامدیو اور نیا اس کے مرکزی کردار ہیں جو ایک دوسرے سے والہانہ محبت کرتے ہیں۔ نامدیو جو فٹ بال کھلاڑی ہے اپنی محبت کو فتح یاب دیکھنے کے لیے اپنے ہی گاؤں کی فٹ بال ٹیم کو شکست دے دیتا ہے۔ اس کے باوجود وہ نیا کو حاصل نہیں کر پاتا۔ ہرجیت جو دوسرے گاؤں کی فٹ بال ٹیم کا کھلاڑی ہے اس سے جبراً نیا کی شادی کرادی جاتی ہے۔ آنندلہر نے محبت کے موضوع کو پاکیزگی عطا کرتے ہوئے اس کے درد و کرب کو بڑی ہنرمندی سے بیان کیا ہے۔

80 کے بعد کہانی اور کردار کی واپسی سے اردو فکشن کی تصویر ہی بدل گئی۔ بہت سے فکشن نگاروں نے پرانی کہانیوں کے اہم کرداروں کو بنیاد بنا کر نئی کہانیاں تخلیق کیں اور یہ دکھانے کی کوشش کی کہ نئی صورت حال میں کس طرح یہ کردار ہمارے سامنے آتے ہیں۔ اس اعتبار سے نامدیو کا کردار کہیں نہ کہیں دیوداس سے ملتا ہے۔ آنندلہر نے اس ناول میں زمانے

کی دھندا ور زندگی کے نشیب وفراز کو تخلیقی پیکر میں ڈھال کر محبت کے نئے رنگ کو پیش کیا ہے۔ ان کی خوبی یہ ہے کہ وہ مغربی مفکرین کی نقل نہیں کرتے بلکہ اپنے مسائل، اپنے کردار، اور اپنی کائنات کو خلق کرتے ہیں۔ نامدیو ایک عمدہ ناول ہے، اور اس ناول سے ان کی شناخت قائم ہوتی ہے۔

o

پرویز شہریار

ادبی تحقیق پہلے نعل در آتش رہی پھر معیاری و استقراری ہوگئی۔ بعدازیں یہ خیال آرائی میں تبدیل ہوتی چلی گئی۔ آج تحقیق کی صورتِ حال انتہائی مایوس کن ہے۔ ایسی صورت میں اگر کوئی تحقیقی کام ہمیں چونکاتا نہیں، فقط متوجہ کرتا ہے تو بھی اہم بات ہے۔ خوشی اس بات کی ہے کہ ڈاکٹر پرویز شہریار نے 'منٹو اور عصمت کے افسانوں میں عورت کا تصور' کے موضوع پر عمدہ تحقیقی کام کر کے ہمیں نہ صرف اپنی طرف متوجہ کیا ہے بلکہ چونکایا بھی ہے۔ جامعات میں اس طرح کے کام کم کم ہی نظر آتے ہیں۔

منٹو اور عصمت پر جتنا بھی لکھا جائے کم ہے۔ ان دونوں فن کاروں کی کہانیوں میں عورت کا تصور اور نسوانی کرداروں کے فنی تقابل پر اس سے پہلے کوئی قابل ذکر کام نظر نہیں آتا۔ پرویز شہریار نے پہلی بار اس موضوع پر کام کیا ہے۔ کتاب میں تنقید کی بنیاد تحقیق پر مبنی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تنقید سے تحقیق کے اساسی پہلو اجاگر ہوتے ہیں اور تنقید کی نئی نئی کونپلیں پھوٹتی دکھائی دیتی ہیں۔ پرویز شہریار نے بطور محقق اور نقاد Value Judgement کے لیے ضروری امور کو پیش نظر رکھا ہے۔ انھوں نے تنقیدی نقطۂ نگاہ، حقیقت رسی اور قدر شناسی کے اہم فریضے کو بھی ملحوظ خاطر رکھا ہے۔ شاید اسی لیے اس کتاب کا ہر ایک باب داد کا طلب گار ہے۔

مذکورہ کتاب کی اہم خصوصیت یہ بھی ہے کہ ایک طرف جہاں منٹو اور عصمت نے اپنی کہانیوں میں ہر عمر کی عورتوں کی نفسیات اوران کے جنسی احساسات وخیالات کو بے باکانہ انداز میں پیش کیا ہے تو دوسری طرف پرویز شہریار نے منٹو اور عصمت کی عورت کی نفسیاتی گرہوں کو کھولنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ انھوں نے جس طرح دونوں فن کاروں کے افسانوی کرداروں کے اسرار ورموز کو اجاگر کیا ہے اور جس طرح نسوانی کرداروں کی سماجی حیثیت اور لسانی اہمیت کو بیان کیا ہے وہ انہیں کا خاصہ ہے اور ایسا اس لیے ممکن ہوسکا ہے کہ پرویز شہریار خود ایک اچھے افسانہ نگار اور عمدہ شاعر ہیں۔ لہٰذا ان کے اندر ایک ایسا ذہین نقاد اور شاعر بھی موجود ہے جو ان سے بہتر کام کروالیتا ہے۔

مجھے یہ کہنے میں کوئی جھجک نہیں کہ انھوں نے دلسوزی سے عورت کے تصورات و نفسیات کو Explore کرنے کی کوشش کی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ منٹو اور عصمت کی تخلیقی دنیا سے جو تازہ ہوا آتی ہے وہ انھیں کبھی مرنے نہیں دے گی۔ پرویز شہریار نے بڑی خوبصورتی کے ساتھ دونوں تخلیق کاروں کے نسوانی کرداروں کا سماجیاتی مطالعہ کیا ہے نیز کردار نگاری کا فنی تقابل سنبھل کر کیا ہے۔

ادبی تحقیق کی اس مایوس کن فضا میں ڈاکٹر پرویز شہریار کے تحقیقی کام سے ہمیں تقویت پہنچتی ہے۔ دراصل ان کا یہ کام نہیں تو معجزہ نہیں تو معجزہ نما ضرور ہے اس کتاب سے منٹو اور عصمت کے مطالعات کے نئے دروازے کھلتے ہیں اور نئی جہتیں آشکارا ہوتی ہیں۔

○

احمد صغیر

احمد صغیر کا نام معاصر فکشن نگاروں میں اہمیت کا حامل ہے۔ ان کے متعدد افسانوی مجموعے اور ناول منظر عام پر آچکے ہیں۔ نیز ان کی کئی تنقیدی کتابیں بھی شائع ہو چکی ہیں۔ دراصل وہ ایک جینوئن تخلیق کار ہیں۔ ان کا اوڑھنا بچھونا فکشن لکھنا اور پڑھنا ہے۔ فکشن سے وہ جنون کی حد تک عشق کرتے ہیں۔

احمد صغیر کی شناخت ان کی وہ کہانیاں ہیں جن میں عصری مسائل کی آگ موجود ہے۔ ان کا تخلیقی اظہار جتنا سادہ نظر آتا ہے ان کی کہانیاں اتنی سادہ نہیں ہیں بلکہ بعض دفعہ ہمیں استعاراتی جنگل کی سیر کراتی ہیں۔ افسانوں اور ناولوں میں ان کا تخلیقی اضطراب دیکھنے لائق ہوتا ہے۔ ان کے یہاں نہ تو دور دور تک ابہام ہے اور نہ ہی ترسیلی ابلاغ کا فقدان ہی دکھائی دیتا ہے۔ وہ فکشن آرٹ سے پوری طرح آشنا ہیں۔ وہ کبھی کبھی بلند آہنگی سے قریب پہنچ کر بھی اپنے تخلیقی دامن کو کسی بھی نوع کا الزام عائد ہونے سے بچا لینے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ انہیں یہ کامیابی فکشن کی فکری وفنی جہتوں سے حد درجہ وابستگی کے سبب ملتی ہے۔ ان کے بیانیہ میں کوئی پینترا دیکھنے کو نہیں ملتا۔

وہ اپنی کہانیوں اور ناولوں کے نام رکھنے میں بھی کوئی شعوری کوشش نہیں کرتے، بلکہ کہانی یا ناول لکھتے وقت جس کیفیت سے وہ دوچار ہوتے ہیں اسی کو ٹیم پلیٹ بنا دیتے ہیں۔ وہ اپنے عہد کے واحد ایسے فکشن نگار ہیں جو کہانی کی بُنت اور آرٹ پر زیادہ دھیان دیتے ہیں۔ آرائشی نام رکھنے پر زیادہ توجہ نہیں دیتے۔ اس لیے کبھی کبھی ان کی کہانیوں کے نام پڑھ

کر دھوکا سا ہو جاتا ہے۔ یہ دھوکا ان کا جائز بھی ہے۔

احمد صغیر کے افسانوں کی پہچان عہد حاضر کی معاشرتی، تہذیبی، ثقافتی، سماجی و سیاسی جہات سے قائم ہوتی ہے۔ ان کی تخلیقات اپنے زمانے کے مرکزی فکری حوالوں (Episteme) سے پوری طرح ہم آہنگ نظر آتی ہے۔ اس زاویے سے ان کا فکشن بامعنی بنتا ہے۔ وہ اپنے تخلیقی وجدان سے فکر وخیال کی ایک نئی بستی بساتے ہیں اور نئے افق کو تشکیل دیتے ہیں۔ وہ نئے فکشن متن کی باریکیوں اور اس کے امکانات سے بھی واقف ہیں۔ ان کی تخلیقی قوت کے امتیازات بہت نمایاں ہیں۔ متن کی تشکیل کا ہنر ان کے افسانوں کے ہر جز میں دکھائی دیتا ہے۔ اس لیے میں ذاتی طور پر احمد صغیر کے تخلیقی امتیازات پر غیر جانب دارانہ مکالمہ قائم کرنے کے حق میں پہلے بھی تھا اور آج بھی ہوں۔ درحقیقت احمد صغیر ایک رنگا رنگ اور کشادہ ذہن رکھنے والے فنکار ہیں۔ وہ آزادیِ اظہار پر اصرار کرتے رہے ہیں۔ فکشن کی دنیا میں اس تعلق سے بھی وہ ہمیشہ تابندہ رہیں گے۔

○

افشاں ملک

جب کوئی کہانی پڑھتے وقت محسوس ہو کہ یہ کہانی نہیں زندگی ہے اور جب کہانی کا سحر ٹوٹ جائے تو محسوس ہو کہ یہ کہانی کہیں واقعی کہانی تو نہیں تھی تو سمجھ لیجیے آپ نے ایک اچھی کہانی کا مطالعہ کر لیا۔ دوسرے لفظوں میں جب کسی کہانی کی قرات میں زندگی نظر آئے اور زندگی میں کہانی کا گمان گزرے تو اسے بڑی کہانی کا نام دیا جا سکتا ہے اور یہ خوبی پیدا کرنے کے لیے برسوں تپسیا کرنی پڑتی ہے۔ افشاں ملک ان خوش نصیب افسانہ نگاروں میں سے ہیں جن کی کہانیوں میں یہی وہ خوبی ہے جو انہیں معتبر بناتی ہے۔ زندگی کی رنگا رنگی اور اپنی تہذیب سے گہری وابستگی جس طرح ان کی کہانیوں میں دیکھنے کو ملتی ہے وہ انہی کا خاصہ

ہے۔اس اعتبار سے انہیں معتبر معاصر خواتین افسانہ نگاروں کی پہلی قطار میں شامل کرنے سے کسی کو اعتراض نہیں ہونا چاہیے۔

مجھے ان سے شکایت ہے کہ وہ رسالوں میں کم چھپتی ہیں لیکن یہ دیکھ کر اطمینان بھی ہوتا ہے کہ ادب کی سنجیدہ محفلوں میں ان کی خوب پذیرائی ہوتی ہے اور ہاں وہ چھپتی کم ضرور ہیں لیکن پڑھی زیادہ جاتی ہیں۔ میں نے کئی اہم لوگوں کو ان کی کہانیاں فوٹو اسٹیٹ کر کے پڑھتے ہوئے دیکھا ہے۔ان کے قارئین کا یہ جنون دیکھ کر رشک آتا ہے، وہ بڑی دلجمعی اور دلسوزی سے کہانیاں لکھتی ہیں۔ان کے شعور واحساس میں جو مسائل تہلکہ مچاتے ہیں وہی ان کے فن اور آرٹ کا حصہ بھی بنتے ہیں۔افشاں ملک کی شخصیت کی طرح ان کی کہانیاں بھی انسان کے پاکیزہ احساسات وجذبات کی تڑپ سے معمور ہوتی ہیں اور جس طرح وہ اپنی زندگی میں مکروفریب سے جنگ کرتی ہیں اسی طرح ان کی کہانیوں میں بھی مکروفریب ،شر اور برائی سے لڑنے کی قوت کا احساس ہوتا ہے۔نیز ان کے یہاں فنی شعور اور موضوعاتی حسیت کے جونقوش ابھرتے ہیں اور رشتوں کے تقدس کی جو آنچ نمایاں ہوتی ہے وہ ہمیں اپنا گرویدہ بنالیتی ہے۔

افشاں ملک میرے نزدیک فقط افسانہ نگار ہی نہیں بلکہ ایک باشعور نقاد بھی ہیں۔ 'احمد ندیم قاسمی: آثار وافکار' ان کی تنقیدی نثر کا عمدہ نمونہ ہے۔جو قاسمی صاحب پر اب تک لکھی گئی کتابوں میں سرفہرست کہی جاسکتی ہے۔بس ان کے اندر کمی ہے تو یہ کہ وہ نام ونمود اور شہرت کے لیے بیساکھی کا سہارا لینے سے گریز کرتی ہیں۔اور اپنی راہ خود روشن کرنے میں یقین رکھتی ہیں۔ بلکہ میں نے نازک سے نازک حالات میں بھی ان کے دل کو امید کا مسکن بنتے دیکھا ہے۔ مجھے پورا یقین ہے کہ وقت ان کی قدر کرے گا اور آنے والے دنوں میں اہل نظر ان کی فکر میں تازگی اور اظہار واسلوب میں کشادگی کو پسند فرمائیں گے۔

O

عزیز انجم

عزیز انجم ایک تازہ مشق کہانی کار ہیں۔ان کے یہاں رومانیت کی دھوپ چھاؤں، دیہی زندگی کی الجھنیں،عصری مسائل اور فکری معاملات میں کسی نہ کسی نہج پر تازگی نظر آتی ہے۔گویا وہ ایک طرف عصری حسیت سے واقف ہیں تو دوسری طرف جمالیات کے رمز آشنا بھی ہیں۔ان کی کہانیوں سے زندگی اور سماج کی جو حقیقتیں آشکار ہوتی ہیں وہ ہمیں حیرانی میں ڈال دیتی ہیں۔'' آدمی کی بستی میں،انجام خدا جانے،احساس کی لکیروں سے، لاش'' ان کی ایسی کہانیاں ہیں جن میں کہانی نویس نے خوب رنگ آمیزی کی ہے۔ان کے اظہار میں خلوص و وفا کا عنصر ضرور غالب ہے لیکن زبان و بیان میں کھردرا پن بھی ہے اور ناہمواریاں بھی۔کہیں کہیں کہانی کے بنیادی تقاضوں سے ناآشنائی بھی کھٹکتی ہے،اس کے باوجود ان کی کچھ کہانیوں کی بُنت سے ان کی ذہانت کا اندازہ بھی ہوتا ہے۔

'آدمی کی بستی میں' عزیز انجم کی کہانیوں کا اولین مجموعہ ہے،جس میں انھوں نے اپنے گہرے تجربات اور مشاہدات کا نچوڑ پیش کیا ہے۔کہانی آرادھنا چاہتی ہے اور یہ خصوصیت انھوں نے اپنے اندر پیدا کر لی ہے،لہٰذا یہ کہنے میں مجھے کوئی جھجک نہیں کہ اگر وہ مسلسل اسی انہماک سے کہانیاں لکھتے رہے تو کامیابی ان کا قدم چومے گی۔وہ ایک سچے سماجی کارکن بھی ہیں اس لیے ان سے بہتر سماجی کہانیوں کی توقع کی جاسکتی ہے۔

○

مصنف کے اہم ادبی آثار

- جذبی شناسی (تنقید و تحقیق) مکتبہ استعارہ، نئی دہلی 2002
- معین احسن جذبی (مونوگراف) ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی 2008
- اردو صحافت: زبان، تکنیک، تناظر (تحقیق)
  – ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی 2010
  – سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور 2011
- دیکھنا تقریر کی لذت: (ترتیب)
  – کرناٹک اردو اکادمی، بنگلور 2010
  – سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور 2011
- بدل گئی کوئی شئے (شعری مجموعہ) سوراج پرکاشن، دہلی 2012
- ایلا - مصنف پربھا کر شروتریہ (ترجمہ) نیشنل بک ٹرسٹ، انڈیا 2013
- اردو کی خواتین فکشن نگار (ترتیب) ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی 2014
- منتخب بنگلہ کہانیاں (ترتیب) ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی 2016
- اردو کی یادگار کہانیاں (ہندی/ترتیب) اوریئنٹ پبلشنگ، نئی دہلی 2016
- Moin Ahsan Jazbi (Monograph in English) Translated by A.Naseeb Khan, Sahitya Akademi, New Delhi 2017
- نمکِ خوانِ تکلم - ادبی انٹرویوز - ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی 2018
- فکشن کلامیہ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی 2022

ادارت:

- سہ ماہی 'کاوش' (مدیر اعزازی)، گوپال گنج، بہار 2004
- سہ ماہی 'رنگ' (مدیر اعزازی)، دھنباد، جھارکھنڈ 2005 تا حال
- سہ ماہی 'فکر و نظر' (جوائنٹ ایڈیٹر) اے ایم یو علی گڑھ 2016-2018

FICTION KALAMIA

Dr. MUSHTAQUE SADAF

مشتاق صدف کی کتاب ''فکشن کلامیہ'' کے مشمولات پر ایک نظر ڈالیں تو آپ کو یہ اندازہ ہوجائے گا کہ وہ فکشن کے قاری ہی نہیں فکشن کے ساتھ بسر بھی کرتے ہیں۔ ان مضامین میں موضوعات و مسائل کے تنوع کے ساتھ ان کے متعدد پہلوؤں کو بھی مرکز نظر رکھا ہے۔ انہوں نے نظریاتی بحث سے گریز کرتے ہوئے متن کے راست غائر مطالعے کو اپنا منصب بنایا ہے۔ ان کی ترجیح تنقید بر تنقید کے عمل پر، کے بجائے متنی قرأت کے عمل پر ہوتی ہے۔ ناولوں کے تجزیوں میں متن ہی کو مرکوز نظر رکھا اور بیانیہ کے نئے مباحث کے اطلاق میں بھی جلد بازی نہیں کی ہے۔ افسانوں کے تجزیوں میں بھی معروضیت کا دامن ہاتھ سے نہیں جانے دیا ہے۔ صدف نے عموماً اسمائے صفات کے استعمال میں بھی توازن کو راہ دی ہے۔ تقابل کے اس عمومی عمل سے بھی بچ کر چلے ہیں جس کا احتمال ایک کو دوسرے پر بلند و پست کے دعوے پر ہوتا ہے۔

پروفیسر عتیق اللہ

EHSAN FOUNDATION INDIA (Regd.)

EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE
New Delhi , INDIA

ISBN 978-93-93785-49-7

www.ephbooks.com